que sais-je ?

LA MUSIQUE A VENISE

NANIE BRIDGMAN

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La musique à Venise

NANIE BRIDGMAN

Conservateur au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

Sommaire

Couverture

Page de titre

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER - DES ORIGINES A LA FIN DU XlVe SIÈCLE

I. — Les premiers témoins de la polyphonie

II. — Marchetto da Padova et l' « Ars nova » en Vénétie

III. — L'invasion étrangère en Vénétie : Johannes Ciconia

CHAPITRE II - DU XVe SIÈCLE A LA NAISSANCE DU MADRIGAL

I. — Permanence de la tradition dans la musique religieuse

II. — Innovations dans le domaine de la musique profane

III. — La vie musicale à Venise Fêtes publiques et privées

CHAPITRE III - L'AGE D'OR DE L'ÉCOLE VÉNITIENNE : DE L'ARRIVÉE DE WILLAERT (1527) A LA MORT DE MONTEVERDI (1643)

I. — La musique religieuse

II. — La musique instrumentale

III. — Le madrigal

IV. — L'opéra

CHAPITRE IV - DE LA MORT DE MONTEVERDI A LA FIN DE L'INDÉPENDANCE RÉPUBLICAINE

I. — La musique religieuse

II. — L'opéra

III. — La cantate

IV. — La musique instrumentale

CHAPITRE V - DE CAMPOFORMIO A NOS JOURS. DÉCADENCE ET GRANDEUR DE LA VENISE NOUVELLE

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

INDEX DES NOMS DE MUSICIENS CITÉS

Copyright d'origine

Achevé de numériser

INTRODUCTION

Dès 1267, « la plus belle et la plus plaisant dou siecle » pour Martin da Canal, « urbs florentissima » pour Pétrarque, « miraculum mundi » pour Neumayr qui la visite en 1610, « ville neptunienne où l'on adore les lions ailés comme des dieux » pour Goethe, Venise est sans conteste, comme le dit Goldoni, une ville qui « ne ressemble à aucune », célébrée tout au long des siècles non seulement pour sa beauté mais comme le plus sûr asile qui soit de la liberté, de la religion et de la paix, ce concert de louanges constituant pour les historiens modernes le « mythe de Venise » cristallisé autour de légendes ancestrales qu'un gouvernement habile a très tôt codifiées en un « calendrier » rituel dont la musique accompagnait les épisodes les plus glorieux : la légende par tous acceptée de la *translatio* du véritable corps de saint Marc dont le culte, sous l'autorité absolue du doge, s'organisa en une liturgie.. d'Etat, imposée dès l'origine à tous les « sujets » de la Dominante ; la tradition des *laudes,* établie dès le XI^{e} siècle, qui alimentera les premiers monuments de la musique vénitienne ; le souvenir de l'embarquement, vers l'an 1000, de Piero II Orseolo pour sa glorieuse campagne de Dalmatie, perpétué pendant six siècles par la fête de la *Sensa* et le *Sposalizio del mare* où « monsignor li dus gete dedens la mer un anel d'or » (Martin da Canal), cet anneau d'or qui, selon une légende bien accréditée, constituait l'un des sept *Trionfi* qu'aurait concédés vers 1177 (avec le droit d'épouser la mer) le pape Alexandre III au doge Ziani, en même temps que les six « tronbes d'arjent » qui, jusqu'à la chute de la Serenissima, figurèrent dans toutes les cérémonies de cette « république de processions » (E. Muir).

Cet héritage de légendes et de rites, qui alimentait les fêtes civiles et religieuses suivant un cérémonial fastueux et immuable, a trouvé son plein épanouissement au XVI^{e} siècle, qui est justement celui où, avec les Gabrieli, se forma la seule « école » musicale proprement vénitienne, cela malgré la décadence

économique amorcée dès le siècle précédent et qui va mener inexorablement à la chute. Le comportement des Vénitiens face à cette décadence est la marque d'un destin particulier à cette ville où l'agonie politique s'accompagne au XVIII[e] siècle d'une activité artistique remarquable, encouragée peut-être par les nombreux voyageurs qui procurent déjà à la cité une grande part de ses revenus.

On s'étonnera sans doute que, alors qu'il s'agit ici d'une ville si longtemps en relation étroite avec Constantinople, on n'ait fait aucune allusion à une influence possible de Byzance, question (encore évoquée par Taine) qui reste en vérité toujours sans réponse, même si l'on a pu penser qu'à Saint-Marc (édifiée sur le plan des Saints-Apôtres) la présence des deux tribunes d'orgue pourrait être la survivance d'une pratique musicale antiphonique d'origine byzantine (P. Lang).

Enfin, l'absence d'exemples musicaux a semblé justifiée par l'abondance des éditions et des enregistrements qui permettent une étude des œuvres entières, indispensable pour que ce petit livre prenne « toute sa vertu » et que, continuant à paraphraser Butor, on puisse émettre ce vœu final : « Hommage, acceptez donc comme tel, vous lecteur qui cherchez à entendre. »

CHAPITRE PREMIER

DES ORIGINES A LA FIN DU XlV^{e} SIÈCLE

Lorsque, en 828, les restes de saint Marc, dérobés à Alexandrie, furent transportés secrètement à Venise, la ville qui n'était encore qu'une minuscule province byzantine, venait de trouver son emblème, source de ce patriotisme qui allait lui permettre de se détacher peu à peu de la tutelle de Byzance pour devenir elle-même une capitale. Dès le XIII^{e} siècle, l'essor fulgurant de son commerce la classe parmi les cités les plus riches de l'Occident ; mais ce n'est qu'au XIV^{e} siècle, alors qu'elle se tourne enfin vers l'intérieur et qu'elle s'ouvre aux influences de la *Terraferma* — où elle prend pied pour la première fois en 1319 — qu'elle trouvera sa véritable personnalité. Il n'est donc pas étonnant que les premiers monuments qui témoignent d'une activité musicale proprement vénitienne ne remontent guère au-delà de ce siècle.

Dès le XI^{e} siècle, cependant, dans les cathédrales des principales villes de Vénétie, on relève les premiers signes d'un enseignement officiel du chant liturgique avec la création d'un *Cantor* chargé de cet enseignement et aussi de régler la participation musicale durant les offices. C'est à Vérone qu'on trouve trace de la nomination du premier *Cantor* au début du XI^{e} siècle et, au milieu du siècle, y est mentionné un certain chanoine *cantor* Stefano qui copie une nouvelle mise à jour de l'ancien *Carpsum,* véritable *Ordo ecclesiae Veronensis* (Bibl. Capitolare, Ms. XCIV) qui permet de supposer l'existence à Vérone d'une florissante tradition liturgico-musicale. A Cividale, le *Cantor* qui a douze chantres sous ses ordres est assisté du *Scolasticus,* à la fois maître de musique et de grammaire. A Aquileia, où en 1245 douze *chorarii* ont la

charge de chanter durant les fêtes solennelles et ordinaires, le chapitre obtient du pape la création d'un *Cantor* en 1252, charge qui est créée à Vicence entre 1255 et 1270, tandis qu'à Trévise le *Cantor,* avec huit chantres, n'apparaît qu'en 1343 et qu'on ne trouve un « presbiter Maninus cantor » à Udine qu'en 1347. C'est aussi au milieu du XIV^{e} siècle que le *Cantor* apparaît dans les documents relatifs à Padoue et, à la fin du siècle à Chioggia, on enjoint les procurateurs de la cathédrale d'élire un ecclésiastique chantre « qui sache aussi jouer de l'orgue ». Ces renseignements, même succincts, constituent des preuves irréfutables d'une première organisation des chapelles musicales dans les églises de Vénétie, ces chapelles pouvant être considérées comme les ancêtres de celle de Saint-Marc (où le premier organiste est d'ailleurs signalé en 1318) qui sera plus tard le berceau de la grande école vénitienne.

Tous ces textes d'archives, documents morts, sont fort heureusement authentifiés par l'existence de ces documents vivants que sont les textes musicaux.

I. — Les premiers témoins de la polyphonie

Si la liturgie imposait au premier chef dans les chapelles musicales la pratique du chant monodique, cependant, des épisodes polyphoniques venaient s'ajouter aux cérémonies solennelles que l'on voulait marquer d'un certain faste. Ainsi l'hymne *Laetare felix civitas* noté à trois voix en bas de page d'un antiphonaire d'Aquileia (maintenant à Cividale) qui s'exécutait le 21 août pour la fête de saint Donat, ou *l'Iste confessor* enrichi lui aussi à trois voix en l'honneur des saints évêques de la ville. Les témoins de cette pratique nous sont parvenus sous la forme de motets étroitement liturgiques, la plupart à deux voix, d'une écriture très simple note contre note que A. Gallo a fort justement qualifiée de *Cantus planus binatim.* Les manuscrits où ils sont copiés ne comportent souvent aucune indication de rythme, cette notation ne constituant certainement qu'un squelette à partir duquel les exécutants étaient chargés d'improviser. Les indications portées sur les manuscrits de Cividale XLI et XLII, par exemple,

indiquent clairement que le *Cantus planus* doit être exécuté par le *chorus,* tandis que ce que nous appelons *Cantus planus binatim* doit être confié aux *chorarii,* c'est-à-dire aux chantres spécialement entraînés par le maître de chapelle et de ce fait doués de ces « voces dulces » que le théoricien padouan Prosdoscimo de Beldemandis déclarait indispensables à l'exécution de cette musique. Alors que les premiers motets de ce genre remontent à la seconde moitié du XIII^{e} siècle, on les trouve encore dans des manuscrits copiés au XV^{e} siècle, comme le manuscrit 145 de la Biblioteca Marciana où cinq compositions à deux voix transmettent la tradition d'un répertoire plus ancien. Ecrites sur une seule portée, le superius en rouge, le ténor en noir afin de les différencier, leur notation carrée, très fruste, qui rend toute interprétation rythmique exacte impossible, montre bien qu'il s'agissait de laisser libre cours à l'improvisation des exécutants auxquels on se contentait ainsi de fournir des formules de chant grégorien adaptées aux fonctions liturgiques.

Il est très probable qu'il arrivait aussi qu'une seconde voix improvisât un simple contrepoint note contre note sur le chant de base seul noté, ce qui élargirait considérablement le domaine de la polyphonie en supposant ainsi une pratique musicale improvisée transmise uniquement par tradition orale. La dernière strophe du *Lamentum Beate Marie virginis* (G. Vecchi, *Uffici drammatici,* p. 30-31) notée en polyphonie représenterait la réalisation écrite de cette pratique d'improvisation plus généralement laissée à l'inspiration libre du chanteur.

Deux processionaux, maintenant à la Biblioteca Capitolare de Padoue, nous ont transmis les drames liturgiques que l'on représentait dans cette ville pro bablement depuis le XIII^{e} siècle. On y relève des épisodes à deux voix, du même style note contre note, destinés ici aussi à souligner les passages importants des histoires sacrées et certainement confiés à des chanteurs habiles, comme on le constate à Trévise où, pour une représentation de l'Annonciation en 1364, on réclamait des deux *chierici* qu'ils soient « bene instructos in canendum ». Ces drames liturgiques, qui sont conservés aussi dans les processionaux de Cividale ci et CII, s'inscrivent dans une tradition typiquement vénitienne, car on en trouve mention dans. les *Estoires de Venise* où Martin da Canal relate avec force détails les fêtes et les processions qui se

déroulaient sous le règne du doge Reniero Zeno en 1267, comme *La Festa delle Marie,* à la fois religieuse et populaire, suivant l'usage à Venise où l'Etat exigeait que les cérémonies ecclésiastiques confèrent aux fêtes civiles plus de solennité, si bien qu'il est quelquefois difficile de les différencier.

A côté de ces formes primitives, on a découvert récemment des preuves de ce que la polyphonie savante avait aussi pénétré à Venise avec quelques motets directement liés à la ville même, copiés dans des manuscrits du XIV^{e} siècle. Le premier (conservé à l'abbaye de San Giorgio Maggiore) à 4 voix, *Ave corpus sanctum gloriosi Stefani/Exaudi protomartir,* célèbre le doge Francesco Dandolo lors de l'une des visites qu'il faisait tous les ans le jour de Noël et le lendemain pour assister à la messe de saint Etienne, à l'île de San Giorgio Maggiore où le corps du saint avait, selon la tradition, été transporté de Constantinople en 1110. Le doge y avait été accueilli par l'abbé du monastère bénédictin, Morando, ce qui date le motet entre 1329 (élection de Dandolo) et 1337 (mort de l'abbé). Ecrit pour deux voix sur deux textes différents, avec ténor et contraténor sans paroles, ce dernier doublant le plus souvent l'une des voix supérieures, le motet est divisé en deux parties d'égale durée, chacune commençant par douze mesures d'une voix en solo, sorte d'introduction monodique au motet polyphonique que les quatre voix unies poursuivent alors jusqu'à la fin. Une structure aussi volontairement élaborée suppose une tradition déjà bien établie dans la pratique du motet polyphonique. Que les noms de saint Etienne *(Stefano)* et du doge *(Franciscus)* soient très nettement isolés et ainsi mis en valeur montre que la musique jouait son rôle dans les célébrations officielles, si caractéristiques de la culture vénitienne.

On sait que Francesco Dandolo était tout particulièrement sensible à toute manifestation artistique contribuant à la glorification de l'Etat vénitien. Mais la tradition continue après lui et ce motet n'est que le premier d'une série de compositions exaltant les princes de Venise qui se poursuivra jusqu'au XV^{e} siècle. Déjà, quelques années plus tard, le doge Marco Cornaro (1365-1367) est célébré à son tour dans le motet *Marce, Marcum imitaris,* conservé dans un manuscrit de treize feuillets retrouvé récemment à l'abbaye de Grottaferrata. Le style et la notation marquent nettement l'appartenance italienne, avec un ténor

instrumental d'invention libre soutenant les deux voix supérieures qui déclament le texte en rythme syllabique coupé de quelques vocalises. Anonyme dans le manuscrit, on a quelquefois trouvé de bonnes raisons pour l'attribuer à Jacopo da Bologna ou à Francesco Landini, sans que l'adhésion complète ait pu être obtenue.

Par contre, c'est bien le compositeur florentin que l'on s'entend à reconnaître dans le « Francescus peregre canens » qui se désigne ainsi dans le troisième motet du XIV^{e} siècle écrit à la gloire d'un doge dans un manuscrit de Padoue et dont il ne reste malheureusement qu'une seule voix : *Principium nobilissime.* Andrea Contarini (1368-1382), dont le règne fut marqué de crises sévères qu'il sut habilement apaiser, méritait bien cet hommage du plus grand musicien de l'époque, ce Landini qui, à Venise même, si l'on en croit l'historien florentin Villani, aurait été couronné de lauriers en 1364 par Pierre II, roi de Chypre.

II. — Marchetto da Padova et l' « Ars nova » en Vénétie

Ces motets illustrent l'application pratique des principes rythmiques exposés par Marchetto da Padova qui, dans son *Pomerium in arte musicae mensuratae,* écrit vers 1319, avait pour la première fois codifié un système de notation typiquement italien, se dégageant de l'influence de la notation française jusqu'alors prépondérante en Italie. Il avait d'ailleurs appliqué le premier ses propres principes dans son motet *Ave regina celorum* qu'il signe de son nom « Marcum Paduanum » en acrostiche à la partie de *duplum* et qui fut probablement exécuté à Padoue pour l'inauguration le 25 mars 1305 de la chapelle Scrovegni dont Giotto venait d'achever les fresques. Quelques années plus tard, un juge de Padoue, Antonio da Tempo, avait en 1332, dans sa *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis,* tenté d'établir les rapports entre poésie et musique, non seulement dans les formes monodiques de la *ballata* et des *rotundelli,* mais aussi dans le madrigal pour lequel il réclamait, afin d'obtenir « une belle sonorité », une polyphonie à 2 ou plusieurs voix, chose qui, dit-il avec probablement un peu d'exagération, « s'entend ici tous les jours ».

Le terrain était donc bien préparé pour l'introduction en Vénétie de cette musique vocale profane qui adoptait justement le

système de notation de Marchetto en même temps que les formes métrico-musicales décrites par Antonio da Tempo et qu'on a l'habitude de désigner sous le nom *d'Ars nova.* C'est à Padoue et à Vérone, à la cour d'Alberto et Mastino II Della Scala, entre 1328 et 1352 environ, que cet art raffiné, s'adressant à des cercles restreints d'initiés, s'était développé. Le manuscrit *Vaticana Ros i 215,* le plus ancien monument de *l'Ars nova* italienne, nous a transmis le répertoire de ces compositions écrites pour la cour des Scaliger. Le caractère nettement vénète des textes, l'observance des principes d'Antonio da Tempo, font de ce manuscrit l'emblème de *l'Ars nova* vénitienne, même s'il ne nous livre que deux noms de musiciens, le Toscan Giovanni da Cascia et le mystérieux Piero. Un manuscrit provenant du monastère bénédictin de S. Giustina à Padoue et conservé à Stresa révèle Jacobus Corbus et Zaninus de Peraga, tous les deux « de Padua » avec chacun une seule ballata à 3 voix, tandis que le manuscrit *Reina* (Paris, BN, nouv. acq. fr. 6771), copié au début du XV^{e} siècle dans la région Padoue-Venise, nous a conservé quelque vingt-cinq madrigaux du musicien le plus important pour l'histoire de *l'Ars nova* en pays vénète, Bartolino da Padova, « frater carmelitus » dont les œuvres sont souvent liées à la vie politique de Padoue et des Carrara. Il s'agit là, non pas d'un musicien professionnel mais, comme le définit Petrobelli, d'un « intellettuale carmelitano », un de ceux qui témoignent de l'existence d'un « ecclesiastical recreative art » (Pirrotta) pratiqué, en dehors des obliga tions de la liturgie, pour le plaisir personnel de ces « clerici saeculares » dont Salimbene de Adam prétendait déjà qu'ils se délectaient fort de ces « cantilenae de cantu melodiato sive fracto ».

Dans le domaine religieux, la polyphonie se développait aussi en Vénétie, comme le montrent les nombreuses sections de messe retrouvées dans des manuscrits provenant aussi de S. Giustina, toutes *unica,* et qui révèlent le nom de Graciosus de Padua avec un *Gloria* et un *Sanctus* à 3 voix qui, malgré leur notation italienne, dénotent une nette influence française.

III. — L'invasion étrangère en Vénétie : Johannes Ciconia

Lorsque, au début du XV^e^ siècle, le théoricien de Padoue, Prosdoscimo de Beldemandis, expose son système de notation « ad modum Italicorum » et vante la supériorité de la tradition italienne sur le système français dans le but d'inciter ses compatriotes à résister à l'influence étrangère, ce chauvinisme est largement justifié par l'arrivée massive de musiciens d'outre monts, appelés dans le pays par tous les grand mécènes.

C'est par la Vénétie que cette invasion avait commencé avec Johannes Ciconia qui avait ouvert le feu dès la fin du siècle précédent. On ne prendra pas ici parti au sujet de savoir si ce Ciconia, dont Suzanne Clercx avait dès 1960 établi sur des documents jusqu'alors inconnus, une biographie, un peu surprenante il est vrai, mais unanimement acceptée, ne représenterait pas en réalité — ce qui donnerait plus de vraisemblance à une activité musicale se révélant tardivement — deux personnages : le père et le fils théorie qu'a proposée récemment David Fallows sous le titre « Ciconia padre e figlio ». Quoi qu'il en soit, la dernière encyclopédie sortie en 1980 *(The New Grove)* adoptant encore sans discussion la chronologie Clercx, c'est à celle-ci qu'on se réfère ici. Ciconia serait donc né à Liège vers 1335, serait entré en 1350 au service d'Aliénor de Comminges à Avignon et aurait en 1358 suivi en Italie dans ses campagnes militaires son nouveau patron l'Espagnol Egidio d'Albornoz. A la mort de son protecteur en 1367, il aurait regagné Liège, visitant plusieurs fois Padoue jusqu'à son entrée en 1403 au service des Carrara, alors maîtres de cette ville où on lui concède le titre de *custos* et *cantor* à la cathédrale et où il restera jusqu'à sa mort en 1411. Curieusement, bien qu'étranger, il est à cette époque le seul musicien dont l'œuvre ait les liens les plus directs avec l'histoire de Venise. Son motet *Venetie mundi splendor,* célébrant l'annexion de Padoue à la Sérénissime (1405) et dédié au doge Michele Steno, s'insère parfaitement dans la tradition des motets officiels vénitiens : tandis que les deux voix supérieures exaltent la gloire de la ville et du doge sur deux textes différents, *Venetie mundi splendor/Michael qui Steno domus,* et que le ténor clame *Italia,* le compositeur termine par sa prière personnelle à la Vierge afin qu'elle préserve la suprématie de la République, *Pro te canit voce pia... Johannes Ciconia.* C'est encore à un Vénitien, Petro Marcello,

probablement lors de son élection à l'évêché de Padoue en 1409, que le musicien liégeois dédie l'une de ses dernières œuvres, le motet à 4 voix *Petrum Marcello Venetum/Petre antistes inclite,* dans lequel il résout avec un art consommé le jeu compliqué des proportions qu'il applique au ténor et au contraténor, sans pour cela nuire à la « concordance de toutes les voix en un « chœur » que domine la recherche de la consonance (Clercx). Ces motets (qui voisinent dans le manuscrit *Q. 15* de Bologne avec ceux, de même inspiration, composés quelques années plus tard par le premier maître de chant à Saint-Marc) suffisent à justifier la présence de cet Italien d'adoption dans une histoire de la musique vénitienne, à laquelle il est assez remarquable que se soit trouvé directement mêlé, par le hasard des circonstances, le plus grand musicien de l'époque.

CHAPITRE II

DU XV^{e} SIÈCLE A LA NAISSANCE DU MADRIGAL

Au début du XV^{e} siècle, au moment où ses possessions coloniales sont inexorablement grignotées par l'avance turque, Venise oriente définitivement ses efforts vers la *Terraferma* et, en moins de vingt-cinq ans, reportant sur l'Italie, comme le dit Machiavel, « sa cupidité de dominer », elle va édifier le plus grand Etat de l'Italie du Nord, vaste domaine qu'elle parviendra à maintenir jusqu'à l'arrivée de Bonaparte. Si bien qu'en 1421, dans sa célèbre lettre-testament, le doge Tomaso Mocenigo pourra, sans trop forcer la réalité, tracer à ses concitoyens un tableau impressionnant de la puissance de leur cité. Même si la chute de Byzance en 1453 marque en fait le début de la décadence, Venise reste encore à la fin du XV^{e} siècle le plus riche de tous les Etats d'Italie et les Vénitiens, comme l'avait proclamé Mocenigo, sont toujours « les maîtres de l'or des chrétiens ». Même par les temps funestes au début du siècle suivant, alors que, totalement isolée face à la coalition dressée contre elle par tous les princes italiens unis aux grands monarques transalpins dans la Ligue de Cambrai en 1508, sérieusement ébranlée en 1509 par le « terremoto » militaire de sa défaite devant les Français à Agnadello, encerclée de toutes parts, Venise ne se rend pas. Grâce à une subtile diplomatie, elle sut opérer une brillante reprise ; mais tandis que, malgré la reconquête dès 1517 de son domaine de Terre-Ferme, elle venait cependant de faire le premier pas sur la longue parabole descendante de son déclin politique, la vie artistique vénitienne marchait au contraire rapidement vers son acmé.

Il est vrai que, en se tournant vers l'Italie, les Vénitiens

s'étaient laissé gagner par la nouvelle civilisation de cour. A la politique séculaire d'isolement, avait succédé une politique d'échange et les grands artistes du « continent », attirés par les commandes avantageuses, s'installent désormais à Venise. Padoue devient l'université par excellence des fils de l'aristocratie, « le quartier latin de Venise » (Renan). Peu à peu, la possession de la terre tend à modifier les habitudes de vie : les riches Vénitiens prennent le goût des résidences campagnardes et, à partir du milieu du XV^{e} siècle, les collines vont se consteller de « villas », séjour rêvé pour les poètes et les i musiciens appelés par les patriciens qui suscitent toutes les occasions de réunions littéraires et musicales. Enfin, c'est aussi au début du XV^{e} siècle, en 1403, que le gouvernement vénitien décide la création à Saint-Marc d'une *scuola* pour y accueillir huit enfants du pays dont on fera d'excellents chanteurs « qui ajouteront à la gloire de la patrie », création qui marque le vrai départ des exécutions polyphoniques à la chapelle ducale à la tête de laquelle vont se succéder au XVI^{e} siècle les plus grands noms de la musique.

Ainsi s'étaient constitués, dès le XV^{e} siècle, les lieux idéaux du concert, prêts à accueillir la musique religieuse, ornement des cérémonies officielles à San Marco, la musique profane, ornement de la vie privée dans les « villas ».

I. — Permanence de la tradition dans la musique religieuse

Parmi les maîtres auxquels on confiait à la chapelle de Saint-Marc la charge d'enseigner le beau chant aux enfants de la *scuola,* Antonio Romano, désigné en 1425 comme « magister cantus », est le premier qui se soit aussi manifesté comme compositeur avec trois motets, trois fragments de messe et une *ballata* italienne. Ses trois motets (conservés à Bologne, Ms. *Q. 15)* sont directement liés à l'histoire vénitienne du début du XV^{e} siècle et deux d'entre eux perpétuent la tradition déjà séculaire de la glorification musicale du maître de la cité : *Ducalis sedes inclita/Stirps Mocenigo* pour le doge Tomaso Mocenigo (1414-*1423), Carminibus festos/O requies populi* pour son successeur Francesco Foscari (1423-1453). Le

compositeur y fait preuve d'une variété de style assez remarquable car, si l'on retrouve dans le premier les procédés d'écriture déjà éprouvés au siècle précédent avec introduction instrumentale avant l'entrée des deux voix qui énoncent clairement les vertus du nouveau doge, soutenues par le ténor et le contraténor non pourvus de paroles, dans le second, les quatre voix, toujours ensemble, forment une masse plus riche animée d'un rythme nerveux. Assez originale aussi est la structure du troisième motet : *Aurea flamigeri* probablement composé à la louange de Gianfrancesco Gonzaga lors d'une de ses visites à Venise en 1414, avec une partie centrale encadrée de deux sections égales et des recherches d'écriture en syncopes aux deux voix supérieures. Ses fragments de messe, par contre, ne sont qu'un témoin de plus de l'influence toujours puissante de l'école franco-flamande, et il faudra attendre le siècle suivant pour trouver une musique liturgique plus particulièrement vénitienne.

Du premier maître de chapelle figurant avec ce titre dans les archives officielles de Saint-Marc en 1491, Pietro de Fossis (da Fossa), originaire de Flandre, qui occupera le poste jusqu'à l'arrivée de Willaert en 1527, aucune œuvre ne nous est parvenue bien qu'on signale que, pour la visite à Venise de la princesse Anne de France en 1502, on avait exécuté une *cantata* de ce compositeur. C'est en dehors de la vie officielle, semble-t-il, qu'apparaît le premier *Venetus* de la littérature musicale, Bartolomeo Brollo (Bruollo, de Brollis) qui, outre cinq chansons (dont quatre sont des rondeaux français, forme qu'adopte aussi son célèbre *O celestial lume),* a laissé quelques fragments de messe et deux motets latins que rien ne distingue des compositeurs du Nord avec lesquels il voisine dans les sources qui nous ont transmis ses œuvres. Si l'on ne sait rien de sa vie, on peut situer son activité aux environs de 1420 d'après les manuscrits où l'on rencontre son nom : le 90 de Trente et surtout le *Can. Misc. 213* d'Oxford, celui-ci avec sa presque totalité de compositeurs d'outre-monts, constituant probablement le premier véhicule pour l'introduction à Venise du langage intellectuellement raffiné des Franco-Flamands, puisqu'il semble bien avoir été compilé dans cette ville. En tout cas, on y trouve quelques pièces liées à la Vénétie dont plusieurs datées de Venise même, par des étrangers à la ville qui y avaient donc séjourné : « 1428 », Arnold de Lantins (*Quandje mire vos doulce portraiture)* ;

« 1436 », Johannes de Quadris *(Magnificat).* Venise, qui s'imposait alors à l'admiration générale, attirait d'ailleurs bien des musiciens qui participaient directement à la vie de la cité : le doge Francesco Foscari était ainsi célébré, et par Cristoforo da Feltre (Christoforus de Monte) dans son motet *Plaude decus mundi* (Bologne, Ms. *Q. 15),* et par Hugo de Lantins dans son *Christus vincit* (Bologne, Ms. 2216) sur le texte des « loenges ducals », acclamation traditionnelle qui saluait l'élection du doge depuis deux siècles, tandis que Johannes de Lymburgia glorifiait le patriarche Giovanni Cantarini dans son motel *Congruit mortalibus plurima* (Ms. *Q. 15).*

La participation massive de ces musiciens du Nord suffit à témoigner de la splendeur des grandes fêtes religieuses qui se déroulaient à Saint-Marc où, à la fin du XV^{e} siècle, on était passé de quelques « mansionarii » à une véritable chapelle de chanteurs bien entraînés à la polyphonie, avec dix à dix-sept adultes et dix à quinze garçons, les « zaghi cantadori ». Ce qui avait permis à Philippe de Commynes de noter en 1495 que Venise était vraiment la ville où le service divin était célébré de la façon la plus solennelle. Aux voix des chantres répondait certainement celle des orgues, un organiste étant signalé à Saint-Marc dès 1318 et son successeur Francesco da Pesaro (1337-1368) ayant, dit-on (ce qui atteste son talent), battu sur son instrument le plus illustre compositeur et organiste florentin de l'époque, Francesco Landini, dans la joute qui les opposa en 1364 à Venise. En 1490, un second grand orgue avait été adjoint au premier auquel il faisait face sur le jubé, disposition qui devait plus tard jouer son rôle dans l'évolution de la musique à Venise. C'est justement au premier titulaire de ce second orgue que l'on doit les premières compositions religieuses auxquelles on puisse reconnaître un caractère véritablement vénitien. Francesco d'Ana (Franciscus Venetus organista, dit aussi *Varoter,* c'est-à-dire *pelletier* en dialecte vénitien), qui tint la deuxième tribune de Saint-Marc de 1490 à 1513, publie en 1506 dans sa ville une *Passio sacra* dans un recueil collectif de *Lamentations,* qui consiste en deux motets latins ayant trait à la Passion du Christ sur des textes non bibliques. Si l'on n'y relève pas l'influence de la polyphonie complexe de l'école du Nord, on y trouve par contre, en germe seulement, il est vrai, cette prédilection pour les masses sonores d'un riche coloris qui sera

plus tard le propre de la grande école vénitienne. Pour l'instant, on n'en est encore qu'à ce que Leichtentritt ajustement comparé à du chant grégorien harmonisé à quatre voix en contrepoint note contre note. On y sent cependant le souci de l'expression religieuse avec une ligne mélodique simple, presque psalmodiée, que soutient une harmonie qui crée une « mystérieuse pémombre de sainte contrition » (Disertori). On ne peut que conclure avec Van den Borren que voilà une œuvre qui dit plus simplement, et avec plus de vérité que toute autre, ce qu'elle a à dire.

Malheureusement, le collègue de Francesco d'Ana, Dyonisio Memmo, qui de 1507 à 1516 tint le premier orgue, n'a rien laissé à la postérité, bien qu'on le reconnaisse en son temps comme l'auteur d'un motet « bellissimo » à quatre voix, *Memor esto verbi tui servo tuo in perpetuo.* Sa réputation de virtuose et d'improvisateur exceptionnel s'était répandue jusqu'en Angleterre où Henry VIII l'avait appelé à sa cour en 1516 et où il régala le roi durant quatre heures consécutives lors d'un dîner, cette performance ayant constitué, écrit le secrétaire vénitien Sagudino, « le meilleur plat de la fête ! ». On pourrait s'étonner, à propos de Memmo, qu'il ait transporté à grand-peine son instrument jusqu'à Londres, si l'on ne savait que Venise était depuis longtemps déjà « la città degli organi », qualité que l'on attribue à ses rapports précoces avec le monde byzantin. Toujours est-il que les « magistri organorum » y étaient nombreux dès le XIV^{e} siècle et qu'un certain Mistro Zucchetto tenait déjà en 1318 la tribune de Saint-Marc dont on peut suivre désormais la succession ininterrompue des titulaires. Au XV^{e} siècle, on cite, parmi les organiers, le fameux Tomaso Ingegnero qui, en 1427, avait construit à la Scuola de Sa. Maria della Valvedre un orgue à deux ailes dont le clavier était particulièrement étendu avec des soufflets de bon cuir pour le protéger des souris, et aussi Fra Urbino qui, vers 1490, avait réalisé à Saint-Marc un orgue très admiré et souvent imité. Ces facteurs étaient appelés partout dans la région, comme en témoignent les archives de Vénétie : celles de Padoue, par exemple, où l'on signale qu'en 1469 « Maistro Bernardo da Venessia » vient réparer le petit orgue du Santo (Sant'Antonio) et que, le 10 mai 1489, « M° Antonio Dilmani da Venezia maestro de organi » (appelé aussi « compositor de organi ») est chargé de faire « uno organo in lo Santo bon e belo », et l'on précise « comme ceux de Saint-Marc et des SS.

Giovanni e Paolo ». Cette tradition allait se prolonger durant près de trois siècles.

II. — Innovations dans le domaine de la musique profane

Réservée aux grandes églises et à leurs chapelles bien exercées, la musique religieuse polyphonique, profondément marquée d'influence française, ressortissait, aussi bien pour le répertoire que pour les exécutants, au domaine culturel international et restait en dehors des courants nouveaux adoptés par la musique profane après le soudain déclin de l'*Ars nova* dont la complexité n'était accessible qu'à un petit nombre. Devenue désormais le fait d'un plus large public qui, encouragé par les humanistes eux-mêmes, demande maintenant pour ses distractions dans la vie de tous les jours un art plus « naturel », la musique profane, à ses débuts tout au moins, reste liée au talent improvisateur de l'interprète, donc à la tradition non écrite, et on n'en perçoit les échos que dans la littérature du moment qui, fort heureusement, a perpétué la mémoire des musiciens les plus fameux en leur temps.

Lorsque, en 1475, le chancelier de Milan Cicco Simonetta demande par lettre à l'ambassadeur milanais à Venise de faire copier sur un « libretto » toutes les chansons de « domino Leonardo Justiniano » et toutes celles « che siano in uso in Venexia », réclamant aussi pour deux ou trois d'entre elles qu'on note la musique du chant afin de pouvoir « intendere l'aere venetiano », il révèle à la fois, et un mode d'exécution — sinon de composition — proprement vénitien, et l'homme qui s'est illustré dans ce nouveau genre, le poète-musicien le plus célèbre du début du XV^{e} siècle, Leonardo Giustinian (ca. 1388-1446), membre de l'une des plus anciennes familles patriciennes qui occupa de hautes charges dans sa ville natale. Aussi bien Ambrogio Traversari que Pietro Parleone, tous les deux comme lui humanistes cultivés, vantent son habileté à chanter des airs « suavissimi » qui charment à la fois les oreilles et les esprits, en s'accompagnant sur un

instrument, et presque un siècle plus tard, Pietro Bembo parle encore de l'art avec lequel le poète chantait ses propres compositions. Malheureusement, si les poésies de Giustinian ont été recueillies, il ne subsiste rien de sa musique qui n'a d'ailleurs certainement jamais été notée, ce qui n'a pas empêché qu'il devienne en Italie une sorte de personnage mythique et que l'on ait donné son nom à une catégorie de chansons qui n'étaient certainement pas de lui. On les chante partout, dit Parleone, en toute occasion, pour les noces, les banquets et au coin des rues. Il est vrai que ces chansons écrites dans la langue de tous les jours, le « volgare » désormais défendu par les lettrés, étaient accessibles à tous, mais aussi que la manière de les chanter devait être très nouvelle puisqu'un chanteur de ces « arie veneziane » avait été en 1460 recommandé au duc de Mantoue pour son « cantare moderno ». On a quelquefois considéré les quatre *Justiniane* que l'on trouve dans un recueil de 1506 (*Frottole, Libro sexto,* dont deux sur des poèmes de Giustinian) et dont la voix supérieure est fleurie de mélismes, comme la version notée des improvisations de l'époque de Giustinian transmises par la tradition orale, mais il ne pourrait s'agir, en tout cas, après presque un siècle écoulé, que d'un reflet très pâli des véritables *giustiniane.* Quant aux chansons publiées sous ce nom à la fin du XVI^{e} siècle par Andrea Gabrieli, elles appartiennent à un genre totalement différent.

A côté des chansons profanes, Venise avait aussi ses chansons pieuses en « volgare », ces *laudi spirituali,* issues de la foi franciscaine qu'avait introduites dans la ville la secte dite « dei Bianchi », originaire de Lucques, dont un certain Giovanni Dominici avait en 1399 favorisé la venue malgré la défense de la Repubblica. S'il y gagna cinq ans de bannissement, les laudi, elles, s'acclimatèrent rapidement en Vénétie qui en devint même le terrain d'élection avant de s'épanouir un peu plus tard en Toscane. Leonardo Giustinian qui, sur les injonctions de son frère patriarche de Venise, avait à la fin de sa vie abandonné la muse profane pour la poésie édifiante, avait contribué au succès de ces laudi qu'il chantait avec le même art qu'il avait apporté dans sa jeunesse aux chansons vénitiennes. Malheureusement, si ses poèmes nous ont été conservés, la musique, cette fois encore, a disparu. Les quelques laudi notées dans le manuscrit vénitien *Ital. XIX, 145* (Bibl. Marciana) ne transmettent qu'un état squelettique de ce qu'était,

en réalité, la lauda chantée par un artiste comme Giustinian, mais l'humble simplicité de leur mélodie correspond bien à la foi sincère qui se dégage de cette poésie populaire. D'ailleurs, même dans les recueils imprimés au début du XVI[e] siècle, la polyphonie reste simple, en vif contraste avec la complexité de la polyphonie liturgique, celle que pratiquaient les Franco-Flamands et qu'admiraient les musiciens de Venise où, en 1494, un motet de Busnois était l'objet de l'engouement général : « Tutta Venezia non voleva udir altro ! », dit un contemporain.

Avec la *frottola,* la musique profane sort de la tradition non écrite et cela d'autant plus que sa plus grande floraison correspond aux débuts de l'imprimerie musicale qui, pendant dix ans, en assurera la diffusion avec les onze livres parus chez Ottaviano Petrucci. On ne saurait aborder le XVI[e] siècle vénitien sans évoquer la figure de cet imprimeur génial qui, le 14 mai 1501, publiait le premier livre de musique imprimée, le fameux *Harmonice musices Odhecaton* dont la perfection typographique, malgré la hardiesse du procédé de la triple impression employé pour la première fois, n'a jamais été dépassée. Venu de Fossombrone, Petrucci avait dès 1498 obtenu de la Seigneurie le privilège exclusif d'imprimer de la musique à Venise, véritable capitale internationale de la typographie. Alors que le commerce vers l'Orient ralentissait dangereusement, le livre, remplaçant les épices était devenu pour les Vénitiens l'une des principales sources de profit, la plupart des ouvrages imprimés dans la ville étant destinés à l'exportation.

Ce n'est qu'après avoir sacrifié à la mode et consacré ses premiers volumes aux compositeurs franco-flamands, que Petrucci inaugure le 28 novembre 1504 une série de musique profane italienne avec le premier recueil de ces*frottole* qui allaient remporter un tel succès qu'il en poursuivra la publication jusqu'au onzième livre en 1514. Certes, dès la fin du XV[e] siècle et au début du XVI[e], les premières frottole avaient été copiées dans des manuscrits (par exemple le *Rés. Vm[7]676* de la Bibl. nat. de Paris daté de 1502), mais lorsqu'on sait la difficulté que l'on avait à se les procurer et le soin jaloux avec lequel les heureux possesseurs les gardaient par-

devers eux promettant « di non ne dare copia ad alcuno », on comprend quel rôle a joué Petrucci — et aussi la ville de Venise — pour la diffusion et la conservation de ce petit genre qui était resté jusqu'alors le privilège de quelques cercles cultivés comme la cour de Mantoue autour d'Isabelle d'Este.

La *frottola* est la chanson qui, en Italie, a précédé et, dans sa dernière forme : la *canzone,* préparé le madrigal. On peut la considérer comme une sorte de réaction contre l'art des Franco-Flamands : à la complexité de la polyphonie du Nord, la simplicité de l'homophonie dans la frottola donne la réponse italienne. Car (si l'on excepte deux pièces de Josquin et deux de Compère) ce sont les compositeurs italiens seuls qui figurent dans les recueils de Petrucci, la plupart d'entre eux originaires de l'Italie du Nord (en grande majorité de Vérone), parmi lesquels trois seulement sont expressément qualifiés de *Venetus.* Dès le premier livre, on retrouve l'organiste de Saint-Marc, Francesco d'Ana, avec une frottola à laquelle s'ajouteront jusqu'au huitième livre en 1507 pas moins de vingt-quatre autres dont quatre seront réduites pour chant et luth par Francesco Bossinensis dans son premier livre de 1509. C'est à d'Ana que revient le mérite d'avoir publié le premier sonnet en musique avec son *Quest'è quel loco amor se te ricorda* (Libr. II, n° 13) dans lequel il montre une sensibilité toute nouvelle à la forme raffinée de ce genre littéraire en habillant d'une musique différente les quatrains et les tiercets (Publ. Einstein, *The Italian Madrigal,* III, p. 9). On n'est pas étonné de retrouver quelquefois dans la musique profane de cet organiste le style de sa *Passio sacra,* comme dans la frottola *Ochi mei troppo guardasti* (Lib. II, n° 12) où la tessiture souvent grave du soprano convient au ton sombre du poème.

Le compositeur qui apparaît à partir du cinquième livre sous le nom de *Andrea de Antiquis Venetus* n'est autre que cet Andrea Antico (en réalité de Montona en Istrie) qui ne tardera pas à se lancer lui aussi dans l'imprimerie musicale ne se faisant pas faute de « pirater » les publications de Petrucci, tant pour les caractères typographiques que pour le répertoire, dans ses recueils de *Canzoni* dont le premier sort à Rome en 1510. Treize frottole figurent sous son nom dans les livres de 1505 à 1508 et ses recherches de polyphonie et d'expression particulièrement notables dans le

sonnet *Io mi parto madonna* (Lib. IX, n° 57) permettent de le considérer comme l'un des précurseurs du madrigal (Publ. Einstein, *The Ital. Madr.*, III, p. 16).

En 1514, dans le onzième et dernier livre, fait une apparition aussi soudaine que fugitive, le troisième *Venetus* de la série, un certain Joannes Lulinus qu'on ne connaît que par les dix-huit frottole publiées par Petrucci. Son *Capitolo, Perche son di speranza al tutto privo* (Lib. XI, n° 45) où trois phrases musicales seulement sont censées être répétées pour les huit strophes de ce long poème plutôt fastidieux, est l'un des exemples qui permettent de réaliser l'importance qu'on ne pouvait manquer d'accorder alors au chanteur, car seul l'art d'improviser les ornements en les variant à chaque strophe pouvait sauver de la monotonie cette interminable récitation (Publ. Einstein, *The Ital. Madr.*, III, p. 8).

III. — La vie musicale à Venise Fêtes publiques et privées

« Les fêtes à la fois civiles et religieuses, si fréquentes à Venise, entretiennent une dimension collective psychologiquement fondamentale », remarque Alberto Tenenti, et il est bien vrai que dans cette ville, isolée du monde comme une île, chacun a besoin de réaliser qu'il appartient à une communauté, celle-ci étant tout particulièrement ressentie lors des fêtes officielles où, tous, pauvres et riches, se trouvent réunis au cœur de la cité. Car la grande place qui s'étend devant la chapelle ducale constituait l'espace idéal pour le déploiement de ces fastueuses cérémonies politico-religieuses qui rythmaient alors la vie des Vénitiens et dont Gentile Bellini a laissé un inoubliable témoignage avec sa célèbre « Procession » où, parmi la foule des notables qui défilent en bon ordre sur les trois côtés de la Piazza, on remarque les chantres de Saint-Marc leur livre de musique à la main, précédés de trois joueurs de luth et viole à archet, tandis que, plus loin, devant le baldaquin du doge, soufflent les joueurs de pifferi et de trompettes, ces six longues « trombe di arzento » qui précédaient le Sérénissime dans toutes les occasions solennelles, celles aussi qui avaient

accompagné la collation offerte au palais ducal à Beatrice Sforza lors de sa visite officielle à Venise en 1493, qui saluaient la nouvelle dogaresse entrant dans sa demeure pour la première fois. Les noces patriciennes, les naissances, les baptêmes, dépassaient le cadre familial pour s'identifier aux réjouissances publiques car, dans cette ville, faite pour l'homme, sorte de grande habitation collective, le Vénitien pouvait vivre dehors comme dans sa propre maison. Pour le mariage de Francesco Foscari, Venise entière fut en fête et pour celui de Benedetto Grimani en 1514, on dansa sur une gondole toute pavoisée qui parcourut le Grand Canal suivie d'une nombreuse flottille. La nuit, sur les places et les canaux, la musique retentit de toute part, pour la plus grande joie des habitants, dit un contemporain, et de joyeuses troupes de jeunes gens, en gondoles sur la lagune, saluaient le lever du soleil de ces chants accompagnés à l'orgue qu'on appelait alors *mattinate* ou *albate.* Les *Compagnie della Calza,* sortes de « clubs » de jeunes nobles réunis dans le but de se divertir, participaient directement à l'organisation de ces réjouissances et on les signale pour la première fois le 29 janvier 1442 aux noces de Jacopo Foscari où ils défilèrent tous à cheval précédés de « trombetti e piffari ». Ces *Compagnie* s'étaient multipliées au siècle suivant et, pour ne citer que celle-là, les *Immortali* avaient le 19 février 1515 donné une représentation du *Miles gloriosus* où l'on avait entendu une « musicha di nymphe », la mesure étant marquée par des forgerons frappant l'enclume. Jusqu'à leur disparition à la fin du siècle, on leur confia la direction des fêtes et des représentations de la cité.

Plus encore que la Venise insulaire, la Vénétie de terre ferme était vouée à l'oisiveté et à l'amusement des patriciens dans leurs résidences estivales, dont celle de Caterina Cornaro à Asolo, le *Barco,* est restée la plus célèbre grâce à Pietro Bembo qui en a laissé une image idyllique dans son poème *Gli Asolani.* Occupée par les impériaux en 1509, il n'en survit maintenant que des vestiges, mais on y distingue encore au mur extérieur de la chapelle une fresque représentant d'un côté du portail saint Jérôme Ermite, de l'autre Apollon et Daphné, symbole de ces réunions de lettrés qui durant vingt

ans se tinrent à la cour de l'ex-reine de Chypre où le nouvel esprit humaniste le disputait désormais à la religion. La musique y avait aussi sa part et on passe le temps « in suoni et canti et balli », comme le dit Bembo qui loue chaudement le chant des « damigelle » s'accompagnant au luth. On imagine ces distractions champêtres à l'image de la partie de campagne à la cour du Pharaon que nous a laissée Bonifacio dei Pitati dans son tableau de l'*Accademia, Il Ritrovamento di Mosè bambino* où, parmi les nombreux groupes de courtisans qui chassent, banquettent ou conversent, quatre musiciens, deux gentilshommes et deux dames, exécutent une frottola qu'ils lisent sur deux livres oblongs absolument identiques à ceux sortis des presses de Petrucci, un joueur de cornet accompagnant les trois chanteurs. Ces fêtes privées permettaient aux « amateurs », les « dilettanti » comme on dira plus tard, de se produire dans les cercles cultivés, tel le peintre Giorgione qui, nous dit Vasari, chantait et jouait du luth de si belle façon que les nobles vénitiens le réclamaient pour leurs réunions. Même si l'attribution du « Concert champêtre » est maintenant discutée, la fresque des *Arti liberali e meccanichi* que l'on voit encore aux murs de la maison dite « de Giorgione » à Castelfranco, où le peintre, à côté des instruments astronomiques et mécaniques, a représenté divers instruments de musique, est un témoin de ses connaissances en cet art. Mais, dans ces maisons patriciennes, on entendait aussi les plus fameux virtuoses comme Franceschina Bellamano ou le célèbre luthiste Marco Dall'Aquila qui, en 1505, avait obtenu de la Signoria un privilège de dix ans (dont il ne semble pas avoir fait usage) pour la publication de tablatures de luth et dont la vingtaine de compositions qui nous sont parvenues révèlent une maîtrise peu commune des ressources expressives de son instrument.

A la question de savoir quel genre de musique on exécutait dans ces concerts privés, répondent les éditions de Petrucci. Pour le chant au luth qui, plus que la polyphonie, correspondait alors à la tradition musicale italienne la plus authentique, l'éditeur vénitien en lance le premier volume imprimé en 1509. Ce premier livre des

Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto de Francesco Bossinensis, ce luthiste bosniaque « venezianizzato », fournit avec le second livre qui suit en 1511 un répertoire riche de plus de cent frottole qui, mieux que la version à 4 voix toujours difficile à exécuter, étaient ainsi mises à la portée des nombreux *cantori al liuto* qui se faisaient entendre dans les villas vénitiennes. C'est aussi à Petrucci que l'on doit les premières tablatures imprimées pour luth seul avec les deux livres *d'Intabulatura de lauto* de son compatriote Francesco Spinacino publiés en 1507 et où l'on trouve non seulement des chansons et motets réduits pour le luth, mais aussi les premiers *ricercari,* c'est-à-dire des pièces purement instrumentales en forme d'improvisation libre sans thème déterminé. Petrucci allait continuer ses publications pour le luth avec deux autres livres dont le troisième est malheureusement perdu, mais dont le quatrième du Milanais Ambrogio Dalza sorti en 1508, contient un genre totalement nouveau avec des suites de danses parmi lesquelles cinq suites « à la vénitienne » marquent bien que, dès ce début du siècle, la musique instrumentale avait acquis dans la cité son style particulier.

Il est vrai que Venise était alors un centre de facture instrumentale de premier ordre et que l'Etat protégeait les luthiers les plus célèbres, concédant même des privilèges aux inventeurs d'instruments nouveaux. C'est à l'un des plus fameux artisans de la ville, Lorenzo Guznasco, qu'Isabelle d'Este adresse de nombreuses lettres pressantes entre mars 1496 et août 1497 pour obtenir qu'il lui livre un clavicorde puis un luth. C'est lui aussi qui, jusqu'à sa mort en 1517, travaille pour Beatrice Sforza, Antonio Visconti et le pape Léon X, tous réputés musiciens. D'autre part, on sait qu'à Venise des luths et toutes sortes d'autres instruments étaient vendus dans les rues par des marchands ambulants *(merceretti vaganti),* ce qui laisse supposer une importante clientèle et marque ainsi les premiers signes de cette prédilection pour la musique instrumentale qui allait faire plus tard la gloire de l'école vénitienne.

CHAPITRE III

L'AGE D'OR DE L'ÉCOLE VÉNITIENNE : DE L'ARRIVÉE DE WILLAERT (1527) A LA MORT DE MONTEVERDI (1643)

Si l'année 1527, celle du « sac de Rome » par les troupes impériales, marque dans l'histoire de l'Italie une date tragique, elle représente au contraire pour la musique à Venise les débuts de l'âge le plus florissant qui coïncide avec l'arrivée, le 12 décembre, au poste de maître de chapelle à Saint-Marc du Flamand Adrian Willaert. Lorsque le doge Andrea Gritti usa de son tout-puissant pouvoir pour écarter la candidature de l'obscur chanteur Pietro Lupato et imposer la nomination de Willaert comme successeur de De Fossis, probablement ne faisait-il que suivre la mode du moment qui voulait qu'en Italie, et spécialement dans les milieux de grands prélats à l'imitation de la cour papale, on apprécie les « forastieri » plus que les « nazionali », mais il a du même coup, sans le savoir, engagé la musique de sa cité sur la voie triomphale que couronneront à la fin du siècle les grandes œuvres des Gabrieli. Car, si Willaert n'a pas « créé » l'école vénitienne, comme on l'a trop souvent répété, s'il n'est pas non plus « l'inventeur » de ces *cori spezzati,* ou *cori battenti* (compositions polychorales) qui seront particulièrement en usage dans la musique vénitienne, mais dont on trouve des preuves en Vénétie avant son arrivée, il n'en a pas moins durant les trente-cinq années de sa direction (jusqu'à sa mort en 1562), contribué à faire de la chapelle de Saint-Marc l'une des plus brillantes d'Italie. Non seulement il améliora la pratique du chant, appela des organistes renommés, enrichit le répertoire, mais surtout, par l'exemple de ses propres œuvres, il a formé de nombreux disciples et exercé de ce fait

une influence décisive sur l'école vénitienne dont il fut en son temps, sans aucun doute, la personnalité de pointe. D'autre part, Saint-Marc restait toujours le centre musical le plus actif de la cité car, au titre de chapelle privée du doge, elle était liée à la vie politique et même mondaine de la ville à laquelle participaient donc ses maîtres de chapelle et ses organistes qui, de ce fait, se distingueront souvent aussi dans le domaine de la musique profane. C'est ainsi que Willaert a joué son rôle dans l'éclosion du madrigal, son arrivée ayant précédé de peu la parution du premier recueil imprimé de ce genre nouveau (Rome, 1530) qui allait prendre un essor particulièrement brillant à Venise grâce à l'activité ininterrompue de l'édition musicale avec les Gardane, Scotto, Vincenti qui avaient pris la relève à la disparition de Petrucci.

Quant à la musique instrumentale qui fera à la fin du siècle la gloire de l'école vénitienne, on y retrouve aussi les grands noms de la chapelle de Saint-Marc. Enfin, si c'est à Venise que l'opéra a pris un tournant nouveau et que s'est institué un nouveau langage harmonique, on le doit en grande partie au génie du plus célèbre maître de cette chapelle, Claudio Monteverdi.

Dans les autres églises (on en comptait plus de cent à la fin du XVI^{e} siècle), on relève peu de traces d'une activité musicale, même dans les plus importantes comme celle des Frari ou SS. Giovanni e Paolo où l'on se contentait d'un organiste qui enseignait aussi le plain-chant, empruntant pour les grandes occasions les musiciens de Saint-Marc. Par contre, dans les confraternités religieuses, les *Scuole grandi* (il y en avait alors six à Venise), on recrutait chanteurs et musiciens qui, « pour l'honneur de la Scuola », devaient participer aux grandes fêtes et aux processions publiques. La description enthousiaste qu'a laissée le voyageur anglais Thomas Coryat (*Crudities,* 389) de la cérémonie du 16 août 1608 à la *Scuola grande di San Rocco,* la plus riche de Venise, est pleine de précisions concernant la musique tant vocale qu'instrumentale qui, dit-il, était si bonne et délectable, si exceptionnelle, si admirable, si « super-excellent » qu'elle ne pouvait que ravir et étonner tous les étrangers qui n'avaient jamais rien entendu de semblable ! A vrai dire, comme toutes

les Scuole et les églises de Venise, la *Scuola di S. Rocco* faisait souvent appel aux musiciens de Saint-Marc et on trouve dans ses archives de nombreux paiements, non seulement aux chanteurs et aux instrumentistes de la basilique, mais à Giovanni Croce qui y fait office de maître de chapelle, à Giovanni Gabrieli qui y tient l'orgue de 1485 à 1607 et à Monteverdi pour des compositions qu'on lui a commandées.

On peut donc dire que c'est bien à la chapelle de Saint-Marc qu'a trouvé son berceau favorable l'école vénitienne de la fin du XVI^{e} et du début du XVII^{e} siècle, celle qui a laissé son empreinte novatrice dans tous les domaines de la musique. Caractérisée par la recherche de la couleur, le mélange somptueux des voix et des instruments, l'emploi des *cori spezzati* (polychoralité), une prédilection marquée pour les formes proprement instrumentales, elle a plus que toute autre contribué à la désagrégation de la toute-puissante polyphonie du Nord et engagé la musique sur les voies de l'avenir.

I. — La musique religieuse

A Venise, peu liée à la tradition romaine (dès le XIII^{e} siècle, on trouve des témoins du *rito marciano*), les compositeurs de Saint-Marc se sont dans l'ensemble désintéressés de l'Ordinaire de la messe au profit de motets souvent inspirés par la vie politique de la cité et destinés, en tout cas, aux grandes cérémonies de la basilique. On peut en conclure que les offices y étaient le plus souvent chantés en plain-chant, d'autant plus que l'un des premiers soins de Willaert à son arrivée avait été de faire recopier les livres de *canto fermo.* Lui-même n'a laissé que neuf messes, cinq à 4 voix publiées en 1536, les quatre autres à 5 et 6 voix conservées dans des manuscrits. Toutes appartiennent au genre de la *missa parodia* et s'en tiennent au style traditionnel du contrepoint du Nord. Par contre, dans ses motets imprimés de 1539 à 1559, il se laisse peu à peu influencer par le goût vénitien pour l'harmonie et la couleur, spécialement dans le dernier recueil dont le titre : *Musica nova* est tout particulièrement évocateur. Dans ses motets à 6 voix (1542), il précède les Gabrieli par la combinaison des voix et des instruments, insistant dans sa préface dédicatoire sur l'emploi

souhaitable de « ogni sorte di stromenti musicali in buone quantità », tout en conservant cependant l'écriture en imitation canonique et le « cantus prius factus » de la tradition franco-flamande. Enfin, dans certains de ses *Salmi* (*RISM*, 1550[1]), il cède aussi au style typiquement vénitien en employant l'écriture à deux chœurs alternés, déjà en usage en Vénétie depuis quelque vingt ans.

Bien qu'il ait été le plus brillant disciple de Willaert, et malgré l'enseignement qu'il en reçut dès sa jeunesse, ce serait tomber dans un annexisme discutable que de considérer Cipriano de Rore (ca. 1516-1565), qui succède à son maître en 1563, comme appartenant à l'école vénitienne dans le domaine de la musique sacrée, tout au moins, où il reste lié aux anciennes formes traditionnelles, sans aucune des audaces qu'il recherchera, au contraire, dans le madrigal.

Un autre disciple de Willaert, vénitien celui-là, Gioseffo Zarlino (ca. 1517-1590) qui prend la suite de Rore en 1565, a conquis la célébrité non pas avec ses compositions musicales, une messe et quelques motets où il manque d'originalité, mais comme théoricien, ses *Istitutioni harmoniche* (Venise, 1558) le plaçant au premier rang dans ce domaine pour les précieuses indications qu'il fournit sur la musique de son temps, ce traité étant complété par les *Dimostrationi harmoniche* (1571) et les *Sopplementi musicali* (1588). Il est celui chez lequel la théorie s'appuie sur la pratique, ce dont les humanistes comme Giorgio da Venezia s'étaient jusqu'alors fort peu souciés.

En poursuivant la liste des maîtres de chapelle, on rencontre alors le Vénitien Baldassare Donato qui reste à Saint-Marc de 1590 à 1603 et qui, malgré un livre de motets de 5 à 8 voix publié en 1599, est plus apprécié pour ses œuvres profanes. Vient ensuite Giovanni Croce (ca. 1557-1609), dit *Chiozzotto* du nom de sa ville natale, élève de Zarlino, nommé maître des enfants à Saint-Marc en 1603. Même si ses nombreuses compositions religieuses, messes, motets, Magnificat, Lamentations et psaumes, imprimés chez Vincenti de 1591 à 1610, revèlent un polyphoniste habile ne dédaignant ni le chromatisme, ni les dissonances expressives, il a montré plus d'originalité dans le domaine de la musique profane avec ses madrigaux dialogués. Quant à son successeur, Giulio Cesare Martinengo, d'origine véronaise, qui prend son poste en

1609, il a laissé quelques motets et quelques madrigaux qui ne suffisent pas à le ranger parmi les compositeurs importants.

C'est à ce maître un peu pâle que succède, en 1613, Claudio Monteverdi qui conserve la charge jusqu'à sa mort en 1643, les Procuratori n'ayant pas hésité à augmenter son salaire dès 1616 pour l'inciter à « viver e morire a questo servitio ». Transfuge de la cour de Mantoue où, durant vingt-trois ans, il avait subi bien des déboires, il trouva enfin à Saint-Marc, où le service était, dit-il, « dolcissimo », la paix de l'esprit et la considération due à son génie. On peut penser que cet homme sincèrement croyant, qui alla jusqu'à prendre l'habit sacerdotal en 1632, a certainement rempli avec zèle ses devoirs professionnels, même si ses aspirations artistiques le poussaient irrésistiblement vers d'autres domaines. Cependant, il nous reste bien peu de chose de la musique qu'il n'a pu manquer de composer durant ses trente années de service quotidien à Saint-Marc, si bien que, dans la somme de son œuvre, sa musique d'église fait figure de Cendrillon, comme le remarque Denis Arnold. Sans doute faut-il compter avec les pertes que cette musique a subies avec le temps, car les témoignages des contemporains ne semblent pas avoir été tous vérifiés. Qu'est devenue, par exemple, la messe (si bien décrite par Giulio Strozzi) qu'à la demande des Florentins de Venise Monteverdi composa pour la mort du grand-duc Cosimo II et qui fut exécutée à SS. Giovanni e Paolo le 25 mai 1621, précédée d'une *Sinfonia* émouvante « a cavar le la-grime » et où le suave *De profundis* était « comme un dialogue des âmes dans les tourments du purgatoire et visitées par des anges », messe qui souleva l'admiration par la nouveauté et la perfection de son art ? Et ces messes de Noël pour lesquelles sa participation était jugée tous les ans indispensable ?

Il nous reste en tout cas deux recueils imprimés, seuls témoins de l'activité du musicien pour les églises et les confraternités vénitiennes dans le domaine de la musique sacrée : *Selva morale e spirituale* (1640) où se côtoient madrigaux spirituels, hymnes, psaumes, Magnificat, messes, et un recueil posthume : *Messa a 4 voci e salmi* (1651). Dans l'œuvre de Monteverdi, cette musique religieuse tardive est la plus inégale : on y trouve aussi bien le « stile antico » traditionnel comme dans certains Magnificat ou messes « da cappella », que le « stile concertato » et même ce genre

« concitato » qu'il avait tenté dans ses œuvres profanes les dernières années de sa vie : qu'il suffise de citer le massif *Gloria a sette voci concertate con due violini et quattro viole da brazzo overo quattro tromboni* dans lequel on a coutume de reconnaître celui de la messe, chantée le 28 novembre 1631 à Saint-Marc à la fin de l'épidémie de peste, et où les « trombe squarciate » avaient sonné « con isquisita e maravigliosa armonia » ; le *Beatus vir* avec ses madrigalismes expressifs ; le splendide *Laudate Dominum a voce sola* avec usage d'un véritable *basso ostinato* ; le *Laetatus sum* pour 6 voix, où violons, trombones et basson sont associés à tour de rôle aux voix en solo, duo ou tutti créant un véritable « kaléidoscope de sons » (D. Arnold). Enfin, le *Pianto della Madonna a voce sola* qui termine le recueil de la *Selva morale,* « Travestissement spirituel » du *Lamento d'Arianna* (que le compositeur avait déjà transformé en un madrigal à 5 voix) sur les paroles *Jesu moriar fili me,* est resté à juste titre l'une des œuvres les plus célèbres de Monteverdi, partout admirée de son temps, maintes fois imitée.

A côté des maîtres de chapelle, les titulaires des deux orgues de Saint-Marc, tous italiens sinon vénitiens, ont plus activement encore contribué aux développements audacieux de la musique religieuse et c'est parmi eux qu'il faut chercher les véritables « créateurs » de la grande école vénitienne. On ne s'étonne pas que plusieurs d'entre eux se soient plus volontiers consacrés à la musique instrumentale plutôt qu'à la musique vocale d'église, comme Giuseppe Guami, Julio da Modena (Segni), Girolamo Parabosco (par exception, madrigaliste avant tout), Annibale Padovano, Claudio Merulo (malgré une œuvre religieuse assez importante), Paolo di Savi, Giovanni Priuli ou Vincenzo Bell'Haver.

Il faut en arriver aux Gabrieli pour trouver les deux compositeurs que Sartori considère comme les véritables « porte-drapeau » de l'école vénitienne. S'ils ont servi à Saint-Marc comme organistes, il semble qu'ils n'aient tenu à ce titre qu'une position de second plan, Andrea en particulier, qui n'avait obtenu le poste du second orgue en 1564 qu'après plusieurs refus de sa candidature ; mais leur renommée de compositeurs s'était rapidement répandue au-delà des frontières et le dernier et génial élève de Giovanni, Heinrich Schütz, longtemps après la mort de son maître, en faisait encore le plus vif éloge.

Andrea (ca. 1510-1586) a laissé soixante-six motets (*Sacrae cantiones... quinque vocum,* 1565, et *Ecclesiasticarum cantionum,* 1566), quatre messes (*Primus liber missarum sex vocum,* 1572), les *Psalmi Davidici (1583)* et trente-sept motets, fragments de messes et le Magnificat réunis dans les *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli,* 1587. Déjà au titre des *Sacrae cantiones... tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae* comme dans celui des *Psalmi... per voci et stromenti musicali,* s'affirme le trait caractéristique de l'école vénitienne qui, contrairement à l'école romaine, avait très tôt associé à l'Eglise les voix et les instruments, comme le compositeur le précise aussi dans la Dédicace de ses Psaumes qu'il déclare destinés à une exécution « per vocum et instrumentorum melodiam, tam coniuncte quam divisim ». Sans être à proprement parler un novateur, Andrea, tout en conservant les procédés de la polyphonie traditionnelle, sait abandonner les imitations rigoureuses au profit d'une écriture claire qui met en relief l'expression du texte, la basse restant toujours le fondement de la construction musicale. Dans les pièces religieuses du recueil des *Concerti,* il perfectionne l'emploi des *cori spezzati,* tout particulièrement adaptés à l'architecture de Saint-Marc avec ses deux *cantorie,* abandonnant la simple « maniera antifonica » de Willaert « pour un dialogue plus étroit entre les chœurs, cherchant plutôt à tirer parti de leurs contrastes inattendus, de la sonorité des ensembles, des effets d'écho, des interruptions ou des répétitions du texte » (F. Testi). Les contrastes sont évidemment encore plus marqués dans les compositions à trois chœurs ayant chacun une distribution différente des voix comme dans son *Deus misereatur nostri* (Publ. CMM, 64, II).

C'est à Giovanni (ca. 1555-1612), qui succède à Claudio Merulo au poste d'organiste en 1585, qu'il appartiendra d'enrichir ce monde sonore pressenti par son oncle Andrea, cette richesse de sa « palette » lui ayant valu d'être désigné par Ambros comme « le Titien de la musique » ! On a de lui un peu plus d'une soixantaine de motets imprimés en deux recueils : *Sacrae Symphoniae* (1597) et *Symphoniae sacrae* (1615) auxquels il convient d'ajouter deux *Magnificat,* cinq fragments de messe et les *Litanie della Beata Virgine* ainsi que quelques œuvres dans des recueils collectifs publiés de 1586 à 1630. Si ses deux volumes de *Symphoniae* portent au titre « tam vocibus quam instrumentis », ce n'est que dans celui de 1615

que les instruments ne se limitent plus au simple redoublement des voix, mais s'y associent en conservant leur caractère typiquement instrumental et leur indépendance, donnant ainsi un relief nouveau à l'écriture « a coro spezzato ». Parmi les *Symphoniae* les plus remarquables, on peut citer *Surrexit Christus,* que Winterfeld pense avoir été écrit pour l'entrée du doge à San Zaccaria le jour de Pâques, à onze parties : alto, ténor et basse associés ou alternant avec un ensemble instrumental de deux cornets, deux violons et quatre trombones, une « Sinfonia » confiée aux trombones et aux cornets introduisant les trois voix qui énoncent seules les premières paroles (Publ. CMM, 12, III). On ne peut manquer de signaler la plus célèbre, *In ecclesiis* à quatorze parties avec deux chœurs et un ensemble instrumental de trois cornets, un violon et deux trombones. Cette œuvre se présente comme une véritable cantate avant la lettre, avec ses soli ou duetti vocaux, ses *Sinfonie* orchestrales et, en finale seulement, et pour la première fois, le chœur complet des huit voix (CMM, 12, V).

II. — La musique instrumentale

La tradition de la musique instrumentale était de vieille date à Venise, mais elle s'imposa plus que jamais dans la seconde moitié du XVI^{e} siècle où elle constitue l'un des domaines les plus nouveaux de l'école vénitienne. Les facteurs d'instruments, déjà nombreux au siècle précédent, avaient acquis encore plus grande réputation, les Allemands étant venus collaborer avec les Vénitiens, tous fournissant aux exécutants des outils de premier ordre. D'autre part, on publiait à Venise de nombreux ouvrages théoriques dont certains constituaient de véritables méthodes instrumentales, comme ceux du « sonator della Illustrissima Signoria », Silvestro di Ganassi : la *Fontagara* (1535) pour la flûte à bec, ou les *Regola Rubertina* (1542) et *Lettione seconda* (1543) pour la viole, instrument pour lequel les Vénitiens étaient particulièrement réputés puisque Alberto et Vincenzo « da Venetia » figurent jusqu'à la mort du roi parmi les joueurs de « vyolle » d'ailleurs tous italiens, à la cour de Henry VIII d'Angleterre. Deux autres instrumentistes de la Signoria,

Girolamo Dalla Casa et Giovanni Bassano avaient publié respectivement en 1584 et 1598 un ouvrage concernant « il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti », tandis que le *Transilvano* de Girolamo Diruta (1593) exposait les règles du jeu de l'orgue enseignées par Merulo.

1. **La musique pour clavier.** — Dès 1498, Petrucci avait sollicité, et obtenu, du Conseil de la cité le privilège d'imprimer des tablatures d'orgue dont, pour une raison inconnue, il ne fit jamais usage. La demande de cet homme habile correspondait à l'éclat particulier qu'avait déjà l'orgue à Venise et qui se développa vers 1530 lors de l'installation à Saint-Marc du second petit orgue dont la légèreté et la douceur proverbiales étaient favorables à la virtuosité et aux effets de couleur comparables à ce *chiaroscuro* qui régnait alors dans la peinture. Cependant, les qualités de cet instrument favorisaient cette improvisation libre particulièrement chère aux Vénitiens qui la considéraient comme la réalisation la plus parfaite de l'habileté de l'instrumentiste. Ce qui explique que l'on ait peu de musique (imprimée ou copiée en manuscrit) pour orgue seul. Cette musique adopte les genres du *ricercar,* de la *canzona* et de la *toccata,* ce dernier étant le seul genre de musique d'église exclusivement destiné au clavier et où, à des passages en gammes rapides à une main, correspondent à l'autre de longs accords.

L'histoire de la musique d'orgue à Venise se confond avec celle de la grande basilique dont on va voir une fois de plus tous les organistes s'adonner à ce genre avec plus ou moins de talent. Aux *Ricerchari (1523)* de Girolamo Cavazzoni, qui avaient ouvert la série, succèdent ceux de Giulio Segni, de Girolamo Parabosco, d'Annibale Padovano, de Giovanni Priuli, de Vincenzo Bell'Haver, jusqu'à ce qu'on arrive aux trois compositeurs les plus importants : Andrea Gabrieli qui s'en tient dans ses *Canzoni* à la transcription étroitement liée au modèle que pimentent des ornementations assez superficielles et qui n'a pas non plus composé de *toccate* très caractérisées, s'oppose à Claudio Merulo, grand virtuose du clavier, qui a su donner à l'ornementation toute sa valeur, ses *ricercari* étant de véritables créations individuelles ; parmi ses nombreuses *canzoni* pour clavier, toujours pleines d'expression, on en trouve quelques-unes qui semblent avoir été librement composées et dont

les titres marquent déjà l'indépendance : *La Bavia, La Baza, La Rosa, La Jussona, La Zerata, La Zonbeccara.* Mais c'est dans la *toccata* que Merulo est véritablement un maître qui sait opposer avec habileté les passages en imitation de la polyphonie traditionnelle aux improvisations libres, ses ornements, le plus souvent dissonants, créant une harmonie inattendue et originale. Quant à Giovanni Gabrieli, il était comme son oncle peu doué pour les *toccate* virtuoses, car il manque de l'imagination de Merulo : sauf la neuvième et la dixième (éd. Dalla Libera chez Ricordi), d'un contrepoint et d'une couleur remarquables, beaucoup d'entre elles sont, comme le dit Arnold, « rather dull » ! Par contre, dans certaines de ses *canzoni,* lorsqu'il se libère du modèle vocal, n'en adoptant que la manière sans se soumettre à la lettre, il arrive souvent à une émotion intense qui lui est très personnelle. Mais c'est dans ses *ricercari* et ses fugues que l'on trouve le meilleur de son œuvre d'orgue ; même si les règles scolaires y sont rigoureusement observées, l'académisme en est toujours absent. Le choix de ses sujets de fugue, la longueur de son développement, l'intégration naturelle des ornements à la mélodie de base, la subtilité avec laquelle il explore « les nuances de pastel de l'émotion » (Arnold) y marquent le départ de ses plus fameuses œuvres futures.

Après ces grands « ténors », il serait injuste de passer sous silence certains compositeurs qui, pour être moins brillants, n'en ont pas moins joué leur rôle. Ainsi, Giovanni Picchi, à la fois claveciniste et organiste, qui, en 1523, fut nommé à la tribune de la Scuola grande di S. Rocco, en même temps qu'il exerçait les fonctions d'organiste aux Frari depuis 1607 et jusqu'à sa mort en 1643. Ses œuvres pour clavier et ensembles instrumentaux furent publiées à Venise dans les années 1520 et l'on trouva encore assez de valeur à l'une de ses *toccate* pour l'inclure dans le *Fitzwilliam Virginal Book.*

2. **La musique pour ensembles instrumentaux.** — Malgré l'emploi précoce des instruments à Saint-Marc, ce n'est que peu à peu que s'y était formé un véritable petit orchestre qui, vers 1580, comprenait quelque huit musiciens fixes (dont le brillant cornettiste Giovanni Bassano) auxquels venaient s'ajouter les instrumentistes « de louage » pour certaines

grandes exécutions. Ce n'est qu'après la nomination de Monteverdi que l'on appointa avec salaire régulier un plus grand nombre de musiciens et le premier orchestre permanent établi en décembre 1614 comprenait seize membres tandis qu'un *maestro de'concerti,* Girolamo Dalla Casa, avait été nommé dès le début du siècle, suivi du cornettiste Giovanni Bassano qui conserva le poste jusqu'à sa mort en 1617, puis de Francesco Bonfante qui y demeura jusqu'en 1661. La composition de l'orchestre passa d'un ensemble où prédominaient les cuivres à un orchestre mieux équilibré entre vents (les flûtes à bec étant exclues semble-t-il), cuivres et cordes. On continuait à louer des instruments supplémentaires pour les fêtes exceptionnelles, particulièrement théorbes et trombones.

Le premier recueil destiné à un ensemble exclusivement instrumental complètement détaché d'un modèle vocal a été édité à Venise en 1540 sous le titre : *Musica nova accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici* (1540[22]) parmi lesquels au premier chef Segni et Willaert, et qui contient vingt et une pièces pour quatre instruments, sans titre mais précédés de la lettre *R* désignant ce nouveau genre du *Ricercare* qui marque une réelle émancipation par rapport au motet et à la toccata. Il était difficile de se faire un jugement sur cette musique sur la seule partie de Bassus ayant subsisté, jusqu'à ce qu'on ne découvre en 1961 (Mischiati) une réédition presque intégrale sortie à Lyon chez Jacques Moderne avec le titre nouveau de *Musicque de joye appropriée tant à la voix humaine que pour apprendre a sonner espinetes violons et fleustes... Composées par divers aucteurs Musiciens tres-parfaictz et excellents en leur siècle* (1550[24]). Parmi les compositeurs représentés, trois appartiennent à la basilique de Saint-Marc : Giulio da Modena (avec 13), Adriano Willaert (avec 3) et Hieronimo Parabosco (avec 2). Il s'agit maintenant de pièces d'une structure imitative beaucoup moins essoufflée que celle du modèle vocal, en fait des premiers *ricercari* destinés à une exécution strictement instrumentale, même si le titre français les déclare appropriés tant à la voix qu'aux instruments.

A cet ouvrage important succèdent chez les imprimeurs de

Venise de nombreux recueils : *Fantasie et Recerchari a tre voci....* (154934) avec dix-huit ricercari de Willaert, ou *Fantasie, Recercari, Contrapunti a tre voci...* (1551[16]) avec quinze ricercari pour ensemble instrumental dont dix de Willaert, et en 1556 l'important recueil d'Annibale Padovano : *Il Primo Libro de Ricercari a quattro voci* et aussi son *Aria della Battaglia* introduite avec celle d'Andrea Gabrieli dans un recueil collectif de 1590, toutes les deux « a ottavi voci per sonar de istrumenti da fiato » (1590[11], Publ. Ist. e Mon., I).

On en arrive alors aux deux Gabrieli avec lesquels se termine glorieusement ce chapitre de la musique instrumentale vénitienne. Le *Ricercar per sonar* d'Andrea dans le recueil de 1587 (1587[16]) représente la première composition de ce genre écrite pour huit instruments et dépasse de très loin tout ce qui avait été fait jusqu'alors. C'est un pas important vers ce que réalisera Giovanni dans la polyphonie instrumentale. Après les sept ricercari à 4 voix du recueil de 1589 (1589[c] Sartori), il convient de s'arrêter sur ce célèbre *Aria dela Battaglia* publié dans le recueil collectif de 1590 (1590[11]) en même temps que celui de Padovano et qui, plus qu'une transcription sèche, est une paraphrase réservant à chaque voix un relief plus caractérisé grâce à l'absence de paroles et à la richesse variée des instruments : l'effet mystérieux de la diane nocturne, le rythme du trot des chevaux, les cuivres donnant toute leur valeur aux fanfares, renouvellent avec bonheur la chanson de Janequin.

Dans l'œuvre de Giovanni, les *Canzoni* et les *Sonate* constituent les compositions fondamentales dans le domaine de la musique instrumentale, celle où il a montré une originalité se détachant complètement de l'exemple donné par son oncle Andrea : les *Sacrae symphoniae* de 1597, les *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti a quattro, cinque et otto con il suo basso generale per l'organo libro primo* (1608) et enfin les *Canzoni et Sonate per sonar con ogni sorte de istrumenti* (1615). Déjà dans les quatorze *Canzoni* et les deux *Sonate* des *Sacrae symphoniae,* il dépasse le nombre des instruments employés jusqu'alors, ne craignant pas d'aller jusqu'à quinze, et les divise en plusieurs groupes. Quelques-unes d'entre elles, comme le dit Cesari, sont « come illuminate da una luce interiore, pura e spirituale, sconosciuto fino alle musiche d'ugual genere ». Dans la *Sonata pian e forte* à 8 voix, la plus célèbre, la plus entendue, pour la première fois sont indiqués les effets de dynamique et les instruments sont nettement désignés pour chacun des deux

chœurs. Mais la sixième et dernière à 15 voix se classe comme la mieux construite et la plus expressive, moins schématique que les autres, la mélodie continue passant de l'un à l'autre des trois chœurs instrumentaux. Parmi les *Canzoni* instrumentales du recueil posthume de 1508, quelques-unes se rattachent à la première manière de Giovanni, mais après la seizième et la dix-septième toutes les deux à 12 voix, on atteint les grandes œuvres, et la vingtième à 22 voix, divisée en cinq chœurs, est un condensé génial de tout ce que ce compositeur avait expérimenté jusque-là. A cette époque, caractérisée par la transition entre la polyphonie et la mélodie accompagnée, la dernière du recueil, la vingt et unième, transcrite en *Sonata con tre violini e basso,* permet de placer Gabrieli à l'avant-garde du mouvement baroque qui s'annonçait.

III. — Le madrigal

Si c'est à Rome que semble avoir fait son apparition le premier volume de madrigaux *(Madrigali di diversi musici. Libro primo de la Serena,* Dorico, 1530), l'imprimerie vénitienne ne tarda pas à se manifester à son tour dans cette ville où ce genre nouveau avait été rapidement adopté, si l'on en croit Gianfrancesco Doni qui, dans son *Dialogo della musica,* décrit, sur le modèle du *Decameron,* les réunions d'une élégante société, sorte d'Académie où l'on chantait les madrigaux des musiciens alors en vogue, assortissant ces concerts privés de « ragionamenti » musicaux et littéraires.

Dès 1534 (1534[16]), on rencontre six madrigaux de Willaert dans *Il Secondo Libro di Verdelot insieme con alcuni altri bellissimi madrigali di Adriano et di Costanzo Festa,* le maître de Saint-Marc se trouvant ainsi en compagnie des deux précurseurs du premier recueil de 1530. Dès 1537, un autre ultramontain, Jacques Arcadelt, vient compléter le quadrige de ces premiers madrigalistes dont Willaert seul appartient à la vie vénitienne. S'il suit d'abord le modèle de Verdelot, il s'en détache assez vite pour en revenir à son style personnel de bâtisseur un peu froid qui, donnant la priorité à la technique sur l'expression, demeure avant tout un contrapuntiste exceptionnel. Cependant, dans certains de ses madrigaux à 6 ou 7 voix, il enrichit le coloris grâce à une récitation à deux chœurs et il trouve toujours la juste déclamation soutenue d'une harmonie

savante, ne négligeant pas le chromatisme qui ouvrira la voie de l'avenir. Sachant apprécier aussi les « petits genres » propres à son pays d'adoption, il publie chez Scotto des *Canzone villanesche alla napolitana* (1545[20]) et même une *greghesca* dans le premier livre de ces compositions polyphoniques (1564[16] ; Ed. Zambon, 1974) exclusivement en usage à Venise dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, écrites en « linga Gresesca Taliana », curieux mélange où se côtoient dialecte vénitien et dialecte grec, sinon inventé, du moins développé par le poète Antonio Molino (ou Manoli Blessi, dit *Burchiella)* suivant la mode du moment où l'on aimait le « maccheronico ».

Peut-on dire avec Einstein que Willaert aurait été le maître de toute la génération qui lui succéda ? On ne peut nier qu'il ait contribué à la formation de l'école vénitienne classique et qu'il ait, en tout cas, dans la foule de ses disciples, formé l'un des personnages les plus originaux de l'époque : Cyprien de Rore.

Même si Rore n'est resté qu'un an à la chapelle de Saint-Marc où il avait succédé à son maître en 1563, il n'en a pas moins contribué avec ses cent quatre-vingt-dix-sept madrigaux à l'évolution de l'école vénitienne. Continuateur de Willaert par certains aspects, il est surtout profondément novateur dans le domaine de l'expression, cherchant avant tout à interpréter des textes qu'il choisit toujours sérieux (comme les deux Pétrarque : *Ancor che col partire* et *Crudel, acerba, inesorabil morte,* ou le poème de Giovanni della Casa, *O sonno)* usant d'un chromatisme discret mais efficace, d'une déclamation raffinée sans négliger pour cela la complexité harmonique héritée du motet, mais restant toujours à l'écart des règles imposées et de l'académisme. Avec les *Vergine* de Pétrarque dont il est le seul à avoir traité toutes les strophes, il a donné l'une des plus importantes compositions cycliques du XVI[e] siècle. On peut donc dire que, à peine vingt ans après les débuts de ce genre, il a mené le madrigal à une telle hauteur que peu de ses contemporains ont été capables de le suivre.

Il est vrai que Nicolo Vicentino, autre élève de Willaert, qui manque un peu d'originalité même s'il a employé le chromatisme le plus hardi à des fins expressives, est surtout resté célèbre pour son fameux ouvrage *L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica* (1555) ; que Gerolamo Parabosco, poète plus que musicien, qui suivit aussi les enseignements de Willaert à Saint-Marc où il

obtient en 1551 le poste d'organiste du premier orgue (c'est lui qui figurerait sur le tableau du Titien au Prado, *Venere e l'organista*), ne fait pas preuve de grande indépendance dans sa trentaine de madrigaux où il ne se détache guère du style de son maître, ce qui ne l'empêche pas d'être loué par Doni et chanté par les participants du *Dialogo.* Cependant, Baldassare Donato, élève de Rore comme chantre à Saint-Marc où il devint plus tard maître de chapelle, célèbre surtout pour ses *Canzon villanesche alla napolitana* (1° libro, 1550[19]), a laissé aussi de beaux madrigaux et surtout trois *Dialoghi a sette* (1° libro, Gardano, 1568) dont l'écriture dramatique laisse présager le style « preoperistico » (Testi).

Après Rore, le madrigal jouit d'une faveur extraordinaire et, dans la seconde moitié du siècle, tenta tous les grands compositeurs : Palestrina, Lassus puis Monte et Wert avec lesquels s'achève la participation des musiciens du Nord. Les Italiens seuls vont désormais mener la partie avec les grands « virtuosi » comme Marenzio et Gesualdo ; mais à Venise, se détache la figure d'Andrea Gabrieli qui va imprimer un développement décisif à ce genre avec ses cinq livres de madrigaux de 5 à 6 voix (1566 à 1580) auxquels il faut ajouter les madrigaux de 6 à 12 voix réunis dans les deux livres de *Concerti* avec ceux de son neveu Giovanni (1587). Si ses premiers madrigaux sont de style conservateur sur le modèle de Verdelot et Willaert, ils vont s'en distinguer rapidement par ce « stile veneto » caractérisé par un monde sonore nouveau où la couleur de l'harmonie l'emporte sur la science du contrepoint. Andrea profite au maximum des combinaisons variées entre les différentes voix, les divisant en deux ou plusieurs petits groupes opposés les uns aux autres. Plus préoccupé de l'expression générale du texte que de nuances subtiles, il n'en réussit pas moins un très beau poème musical sur le sonnet de Pétrarque, *Due rose fresche e coite in paradiso.* Ses deux livres à 6 voix « si riches de merveilleuses sonorités nouvelles semblent annoncer la dernière période du madrigal en même temps que l'épuisement du langage polyphonique » (Testi). Si bien que la ligne de démarcation avec les formes mineures comme la canzonetta ou la villanella disparaît et qu'elles s'inscrivent tout naturellement dans l'œuvre profane d'Andrea avec ses *Mascherate, Justiniane* et *Greghesche* parmi lesquelles, *Sassi, palae, sabion del Adrian lio* sur la mort de Willaert constitue un curieux hommage « squisitamente veneziano », dans

lequel les créatures marines et les fleuves de l'Adriatique sont appelés à participer à la déploration (1564[16]).

Quant à Giovanni, il semble qu'il ait été un « reluctant madrigalist » (Arnold), car parmi les quelques madrigaux que l'on trouve dans les anthologies, la plupart n'adoptent pas la vraie forme du genre et paraissent avoir été écrits sur commande pour les divertissements officiels.

On ne saurait négliger la part que Giovanni Croce a prise dans le domaine du « madrigal dramatique » ou « dialogué » avec ses *Mascarate piacevoli et ridicolosi per il carnevale* (1590) et sa *Triaca musicale* (1595), œuvres pleines de verve populaire sans que soient jamais franchies les limites de la mesure et du bon goût. Il resterait à parler de Monteverdi, car s'il est justement célèbre à d'autres titres que pour ses madrigaux, ceux-ci n'en constituent pas moins une part significative de son œuvre. Il est assez remarquable qu'à travers ses neuf livres on puisse suivre non seulement l'évolution du genre lui-même, mais celui de la musique italienne tout entière, alors qu'à ce tournant du XVII^{e} siècle elle abandonne l'ancienne polyphonie vocale pour s'engager sur la voie de la monodie accompagnée et du théâtre. En 1587, lorsqu'il publie son premier livre, le jeune Monteverdi, qui est encore sous l'influence de son maître Ingegneri, s'insère tout naturellement dans la tradition toujours très vivante de l'écriture polyphonique (ce qui n'exclut pas ses audaces !), mais en 1638, lors de la parution de son huitième livre (le neuvième étant posthume), la musique italienne a depuis vingt ans subi de puissants bouleversements et le vieux maître en est plus que tout autre conscient car, de cette révolution, il a été l'un des promoteurs les plus actifs. En 1613, à son arrivée à Venise, il avait déjà publié cinq livres de madrigaux, le dernier (1605) indiquant par son titre l'adoption du style concertant : *Il Quinto Libro de madrigali a cinque voci... col basso continuo per il clavicembalo, chittarone o altro simile istromento, fatto particolarmente per le sei ultimi e per li altri beneplacito.* Cette première rupture avec le passé, Monteverdi l'assume d'ailleurs ouvertement, non seulement par ce titre, mais par sa lettre préliminaire en réponse aux critiques qu'avait lancées le théoricien Artusi contre les « imperfettioni della musica moderna », formule à laquelle Monteverdi oppose le titre de son style nouveau « *Seconda pratica overo perfettione della musica*

moderna » ! Style qui cherche avant tout à traduire les sentiments suggérés par les paroles, même au risque d'enfreindre les règles les mieux établies. Un an après son arrivée à Venise, en 1614, le titre de son sixième livre est encore plus affirmatif : *Il Sesto Libro di madrigali a cinque voci con uno dialogo a sette, con il suo basso continuo per poterli concertare nel clavacembano, et altri stromenti.* En fait, l'ancien style est encore en compétition avec le nouveau, ne serait-ce que dans la nouvelle version à 5 voix du célèbre *Lamento d'Arianna* qu'on peut considérer comme le dernier éclat de la polyphonie vieux style. Mais le style nouveau y prend une grande importance et les six madrigaux avec basse continue obligée constituent de vraies scènes lyriques où une voix s'isole pour incarner un personnage. Ainsi, *A Dio Florida bella,* « concertato nel clavicembalo », est construit comme une vraie scène dramatique grâce à l'accent donné aux dialogues entre les voix solistes, de même que *Qui riso o Tirsi* « laisse entrevoir ce que sera le futur duetto d'opéra » (Testi). Dans le livre suivant : *Concerto. Settimo libro de madrigal a 1, 2, 3, 4 & Sei voci con altri generi di canti...* (1619), le style concertant est définitivement dominant dans les trente-deux compositions d'une grande variété de formes associées à une plus grande variété d'instruments, où l'on remarque parmi les plus « neuves » la *Symphonia* à cinq instruments, un *Concertato, Con che suavità,* à 1 voix et neuf instruments, un madrigal à 6 voix avec instruments *A quest'olmo,* trois madrigaux à 3 voix, toutes pièces auxquelles font contraste les deux compositions à voix seule « in genere rappresentativo » qui se chantent sans mesure, selon les indications de l'auteur lui-même : *La Lettera amorosa* et *Partenza amorosa,* admirables modèles de style récitatif et enfin le ballet « concertato con voci et istrumenti a 5 » *Tirsi e Clori* qui, même s'il n'a jamais pu être représenté, appartient au genre du théâtre. Quant au huitième livre : *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodij fra i canti senza gesto. Libro ottavo,* il représente le couronnement de l'art de Monteverdi dans ce domaine de la « lirica da caméra » en même temps que l'éclatement du genre du madrigal vocal classique. Ces deux aspects se cristallisent autour du *Combattimento di Tancredi e Clorinda,* l'une des compositions les plus importantes, les plus significatives que nous ait laissées Monteverdi sur un argument tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse et représentée en 1624 dans le

palais du comte Mocenigo. Le compositeur y inaugure le *stile concitato* (agité, animé), le seul qui puisse exprimer les mouvements de l'âme et dont il revendique la priorité, ses prédécesseurs n'ayant employé que ce qu'il appelle les styles « molle » et « temperato ». Plutôt que d'un opéra, il s'agit d'une sorte d'opéra-oratorio dont le récit est confié à la récitante, *Il Testo,* tandis que les deux héros miment l'action. Il avait, dit-il, « le due passione contrarie da mettere in canto, Guerra cioè preghiere, et morte ». Et il a su exprimer les deux accents : lorsqu'il abandonne le *stile concitato* après le duel, il trouve pour peindre la douleur de Tancredi et la mort de Clorinda « des accents d'une vérité et d'une beauté qui n'ont jamais été surpassées » (de Paoli).

IV. — L'opéra

L'ouverture à Venise en 1637 du Teatro *San Cassiano,* premier théâtre public d'opéra en Occident avec entrée payante, constitua une nouveauté importante, car il ne s'agissait plus désormais de l'initiative d'un prince qui veut distraire quelques invités privilégiés, mais d'un spectacle qui ne trouve de justification que dans l'approbation du public. Inauguré avec *Andromeda* du compositeur romain Francesco Manelli, son activité ne cessa qu'à sa destruction en 1800. Déjà avant la mort de Monteverdi, trois autres théâtres d'opéra s'étaient ouverts, le *SS. Giovanni e Paolo* en 1638, le *San Moisè* en 1639 et le *Novissimo* en 1641, ce qui contribua évidemment à imprimer un essor tout particulier à l'école vénitienne d'opéra.

Mais on n'avait pas attendu l'ouverture de ces théâtres pour donner à Venise des spectacles où la musique avait sa part plus ou moins importante et nous savons, par exemple, que Claudio Merulo avait composé les intermèdes pour la *Tragedia* de Cornelio Frangipane représentée à l'occasion de la visite de Henri III en 1574, et surtout que, pour les noces de Giustiniana Mocenigo en 1630, on avait représenté la *Proserpina rapita,* « Anatopismo del Sig. Giulio Strozzi honorato di musica dal Sig. Claudio Monteverdi », musique qui a malheureusement disparu.

Dans la longue liste des opéras représentés à Venise jusque vers 1643 dans les quatre théâtres alors en activité, la plupart des musiciens sont pour nous des inconnus, soit parce que leurs œuvres ont été perdues, soit parce qu'elles n'ont pas survécu à leur médiocrité.

Cependant, deux noms glorieux se détachent : France sco Cavalli qui appartient plutôt à la période suivante et Claudio Monteverdi avec un nombre important d'opéras dont la plupart ne nous sont malheureusement pas parvenus, en particulier la célèbre *Arianna* qui, créée à Mantoue en 1608, avait été redonnée en spectacle d'inauguration au San Moisè en 1639, c'est-à-dire quelque trente ans après la composition de l'œuvre, tandis que la même année on représentait au Teatro SS. Giovanni e Paolo *Adone,* tout juste composé (maintenant perdu), permettant ainsi au public vénitien d'écouter durant la même « Saison » un nouveau et un ancien opéras du grand maître. L'année suivante, le compositeur faisait représenter deux opéras nouveaux : *Le Nozze d'Enea e Lavinia* au SS. Giovanni e Paolo et, au San Cassiano, *Il Ritorno d'Ulisse in patria,* ce dernier seul nous étant parvenu. Tiré de l'*Odyssée* par le médiocre librettiste Badoaro, la musique se ressent quelquefois de la pauvreté de ce livret dans certaines scènes interminables sans grand relief et qui déséquilibrent l'œuvre ce qui, ajouté aux disparités entre le livret de Badoaro et la partition musicale retrouvée plus tard, a fait quelquefois douter de l'attribution à Monteverdi, attribution qui semble cependant être maintenant universellement acceptée. Il est bien vrai que le génie irréfutable du musicien se dévoile en maints endroits et que l'on ne peut qu'admirer la beauté du prologue, le monologue de Pénélope superbement dramatique, le style représentatif du récit de la tempête et de la scène du massacre, le beau duo d'amour qui clôt l'opéra.

Cependant, si *L'Incoronazione di Poppea* créé en 1643 au Teatro SS. Giovanni e Paolo avait disparu, Monteverdi se verrait frustré de son plus extraordinaire chef-d'œuvre. Le poète Francesco Busenello, en adoptant un sujet historique, donnait enfin au compositeur l'occasion tant attendue d'exprimer en musique des caractères humains et non plus les avatars de dieux, étrangers à la croyance des contemporains. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait su atteindre à la plus authentique vérité psychologique des

personnages et exprimer en musique la colère de Néron, la sagesse de Sénèque, la noblesse d'Octavie, la coquetterie rusée et ambitieuse de Poppée. L'œuvre offre la synthèse de toutes les qualités du musicien : invention mélodique, hardiesse de l'harmonie, force expressive. Airs et récitatifs sont reliés avec un art qui constitue un véritable drame musical et non pas une mosaïque de morceaux artificiellement associés. Si bien que cet opéra, comme le dit Prunières, « demeure l'une des perles les plus précieuses du théâtre musical ».

Deux manuscrits seulement nous ont conservé ce chef-d'œuvre, l'un à Venise, l'autre à Naples, tous les deux anonymes et postérieurs à la première représentation de 1643, présentant de surcroît quelques disparités avec le livret, lequel ne porte pas le nom du musicien, non plus, d'ailleurs, que le *scenario* de 1643. Des doutes se sont donc élevés récemment quant à l'authenticité de l'œuvre, tout au moins telle qu'elle nous est parvenue, qui ne serait pas conforme à la partition originale, les manuscrits que nous possédons comportant des adjonctions de plusieurs mains (Cavalli et autres). Evidemment, l'argument massif reste l'absence du nom du compositeur qui ne figure qu'à la reliure du manuscrit de Venise, exécutée à la fin du XVII^{e} siècle. En fait, l'attribution à Monteverdi n'est affirmée qu'en 1681 par Cristoforo Ivanovitch dans son opuscule, *Memorie teatrali di Venezia* (appendice à son *Minerva al tavolino*), chronologie des opéras vénitiens dans laquelle on relève bien des erreurs et sur laquelle, cependant, se sont appuyés jusqu'à nos jours tous les historiens de la musique. Il est vrai que, quelle que soit la valeur de la thèse qui discute l'attribution à Monteverdi, on ne nous dit pas quel est le musicien génial, autre que lui, qui aurait pu écrire pareille musique, celle qui constitue, en tout cas, la base de l'œuvre, même s'il nous faut admettre que la version que nous connaissons est un « produit collectif » émanant de plusieurs compositeurs qui, aux environs de 1650, auraient plus ou moins « remanié » l'opéra du vieux maître.

CHAPITRE IV

DE LA MORT DE MONTEVERDI A LA FIN DE L'INDÉPENDANCE RÉPUBLICAINE

Après la mort de Monteverdi, les temps glorieux sont terminés pour Venise car, même si Francesco Cavalli remporte de nombreux succès, même si Vivaldi représente un grand moment de l'histoire musicale vénitienne, illustrée en outre par les Legrenzi, Lotti, Galuppi ou Caldara, même si Venise, bien que désormais en dehors de l'Europe nouvelle dont l'isole une idéologie stagnante, réussit à poursuivre son existence anachronique jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle, elle a cessé d'être « le centre culturel du monde » (Einstein). Ce qui ne veut pas dire que la vie artistique s'arrête sur la lagune, mais on s'amuse plus qu'on ne crée, ainsi qu'en témoignent les nombreux visiteurs attirés comme par un aimant dans la cité, autant pour ses maisons de jeux *(ridotti)* que pour ses théâtres, pour ses réjouissances de rues que pour ses cérémonies officielles et la réputation de ses œuvres d'art. Goethe, bien sûr, reste le plus célèbre de ces promeneurs et son *Voyage d'Italie* (1786) a fait couler beaucoup d'encre à propos de ces gondoliers qu'il aurait entendu improviser sur des poèmes du Tasse et de l'Arioste. Avant lui, Jean-Jacques Rousseau, lors de son séjour à Venise en 1743-1744, avait noté ces chants de gondoliers dont un exemple : *In tanto Erminia fra l'ombrose piante* figure dans son recueil musical posthume, *Les Consolations des misères de ma vie* (Paris, 1781) sous le titre : *Tasso alla Veneziana.* Mais plus précieux pour nous sont les témoignages du président De Brosses dans ses *Lettres familières* écrites lors de son voyage dans la Péninsule en 1739-1740, et surtout celui de Charles Burney qui, ayant entrepris en 1770 un « voyage musical », en a laissé une relation très

documentée où Venise tient évidemment une place de choix. « A peine arrivé, écrit-il, j'eus aussitôt l'occasion d'entendre dans la rue de la musique exécutée par un ensemble de musiciens ambulants constitué de deux violons, un violoncelle et une voix et, bien qu'ils passassent inaperçus comme pourrait l'être en Angleterre le cri d'un charbonnier ou d'une vendeuse d'huîtres, ils étaient si habiles que dans tout autre pays d'Europe non seulement ils auraient attiré l'attention, mais ils auraient été à juste titre applaudis. » La vie nocturne ne le surprend pas moins : « On dirait que les gens d'ici, en cette saison, ne commencent à vivre qu'après minuit. A cette heure-là, les canaux sont pleins de gondoles, la place S. Marco est remplie de monde et, jusqu'aux rives des canaux, partout retentissent des chants harmonieux. Les gens du peuple ont l'habitude de chanter en se promenant bras dessus, bras dessous, si bien qu'ils semblent converser en musique de même que dans les gondoles sur l'eau. Ici, on n'entend jamais chanter une simple mélodie qui ne soit accompagnée d'une seconde partie. Dans les rues aussi, la plupart des chansons sont chantées en duo. » Dans ces *canzoni da battello,* issues de la veine populaire ou empruntées à des musiques en vogue, les voix étaient quelquefois, comme le remarque Burney, soutenues par des instruments ainsi qu'on peut le constater dans le seul recueil qui nous soit parvenu (dont 50 éd. par Zanon, 1921) où l'on peut lire par exemple : « Co e per de violini, e un basso che avemo », ou encore : « supiè in quei pifari, batè quei timpani, sonè'l trombon ». Elles exprimaient la vie de tout un peuple qui participait lui aussi à cet excès de plaisirs dont la ville allait mourir et c'est ainsi qu' « on chante dans les places, dans les rues et sur les canaux. Les marchands chantent en débitant leurs marchandises, les ouvriers chantent en quittant leurs travaux, les gondoliers chantent en attendant leurs maîtres » (Goldoni, *Mémoires*). On ne saurait mieux introduire à l'atmosphère si particulière de cette ville où, comme le dit De Brosses, « l'affolement » pour la musique est « inconcevable ». A l'en croire, « il n'y a presque pas de soirée qu'il n'y ait *académie* quelque part ». Ces *Accademie,* ou concerts privés, se tenaient dans certaines maisons pour des auditeurs choisis et Burney rapporte qu'il eut ainsi l'occasion

d'entendre à la *Casa Grimani,* l'un des plus riches palais de la ville non seulement la meilleure claveciniste de Venise, « la signora Bassa una gentildonna veneziana », mais aussi lors d'un concert de gala sous la direction de Sacchini, en présence du fils du doge lui-même, un orchestre entier de musiciens parmi les meilleurs de la cité et deux chanteurs de qualité.

Cependant, à côté de ces divertissements réservés au cercle restreint de la « migliore nobiltà », la musique « officielle », accessible à tous, n'en était pas pour autant délaissée. A San Marco, d'abord, où la qualité que Monteverdi avait su obtenir pour la chapelle avec ses vingt-neuf chanteurs, quatre organistes, un maestro de' concerti et douze instrumentistes semble s'être maintenue jusque vers 1651 lorsque commence la lente décadence, si l'on en juge par une liste de 1652 où ne figurent plus que seize chanteurs, un organiste et cinq instrumentistes. En fait, un grand nombre de documents révèlent que le nœud du problème était tout simplement une question d'argent, les chanteurs se plaignant de leurs bas salaires pour des services de plus en plus lourds, alors que d'autres champs plus rémunérateurs s'offrent maintenant à eux avec les chapelles étrangères (Dresde ou la chapelle impériale, par exemple) et surtout les théâtres d'opéra en plein essor à Venise. Durant tout le XVIII^{e} siècle, la plupart des musiciens de Saint-Marc cumulaient plusieurs postes si bien que la chapelle, jusqu'à la chute de la République, connut bien des moments misérables, mais aussi quelques éclats sous le règne, rare il est vrai, d'un maître de valeur.

Fort heureusement, il y avait aussi les *Ospedali,* seuls endroits, au dire de notre président bourguignon, où se faisait « la musique transcendante ». Ces « Hôpitaux » qui n'étaient à l'origine que des asiles où l'on accueillait les orphelines, les filles pauvres ou illégitimes et les infirmes, qu'on élevait aux frais de l'Etat, ont fini par devenir de véritables « Conservatoires », la musique y ayant pris au XVII^{e} siècle une place prépondérante dans l'éducation des jeunes pensionnaires, dispensée souvent, de surcroît, par des maîtres célèbres. On trouvait alors à Venise quatre de ces institutions : *l'Ospedale della Pietà, dei Mendicanti, degli Incurabili* et l'*Ospedaletto di S. Giovanni e Paolo,* où l'on enseignait à ces

musiciennes non seulement le chant, mais aussi les instruments : « elles chantent comme des anges et jouent du violon, de la flûte, de l'orgue, du hautbois, du violoncelle, du basson, bref il n'y a si gros instrument qui puisse leur faire peur. Elles sont cloîtrées en façon de religieuses. Ce sont elles seules qui exécutent, et chaque concert est composé d'une quarantaine de filles » (De Brosses). Certaines d'entre elles avaient acquis une grande célébrité dans la ville, comme la Zabetta des *Incurabili* pour l'étendue de sa voix et « les coups d'archets qu'elle a dans le gosier », la Margarita des *Mendicanti,* la Ferrarese à l'*Ospedaletto* qui atteignait le *mi* le plus aigu du clavecin et parvenait à le soutenir longtemps avec un timbre pur et naturel, l'Anna Maria violoniste de l'*Ospedaletto,* l'Anna Maria de la *Pietà* dont un poème anonyme de 1740 affirme qu'elle jouait clavecin, violon, violoncelle, viola d'amore, luth, théorbe et mandoline. Il est vrai qu'à la *Pietà* Vivaldi, maître de musique plus ou moins intermittent de 1703 à 1740, avait contribué à introduire de nouveaux instruments pour l'exécution de ses propres œuvres, si bien que cet *Ospedale* était le premier pour la perfection des symphonies. Les concerts donnés par ces ensembles constituaient un des événements musicaux de la ville, auxquels assistait un public choisi, aussi luxueusement vêtu que pour une réception dogale, scène qu'a immortalisée, entre autres, le peintre Gabriel Bella dans sa série des *Feste veneziane* (Galleria Querini Stampalia). Outre Vivaldi, d'autres grands maîtres comme Legrenzi, Sacchini ou Galuppi ne dédaignaient pas de diriger ces jeunes virtuoses, d'autant plus que ces Ospedali constituaient au XVIII^{e} siècle la principale source de revenus des musiciens, et c'est dans ces « écoles » qu'ont été formées bien des grandes cantatrices d'opéra jusqu'à ce que la chute de la République entraîne celle de ces institutions qui finirent par disparaître.

I. — La musique religieuse

En cette fin du XVII^{e} siècle, on assiste à une désaffection progressive pour le *stile antico* de la musique sacrée, les « bellissime

anticaglie » à la Palestrina ne contentant plus un public habitué maintenant aux virtuosités des filles des Ospedali. Même à Saint-Marc, si l'on s'en tient encore aux messes et motets, soit en pure forme *a cappella,* soit en style concertant pour chœur et orchestre, peu à peu, sous l'influence de l'opéra, le style « moderne » l'emporte dans les motets, sections de messe ou Magnificat à voix seule, qui permettent aux exécutants de faire étalage de leurs moyens.

Le titre de maître de chapelle à Saint-Marc, convoité par tous, représentait toujours le sommet de la carrière des musiciens et on peut dire que, dans la foule des compositeurs qu'on rencontre à Venise durant ce siècle et demi, parmi bien des médiocres, presque tous les grands talents ont occupé ce poste. Ils sont malheureusement rares et des douze *maestri* qui se succèdent de 1643 à 1797, la plupart sont tombés dans un oubli mérité. Il faut en tirer cependant Giovanni Rovetta, ne serait-ce que pour avoir été jugé digne par les Procuratori d'occuper la charge que Monteverdi avait si brillamment et si longuement illustrée. Il est vrai qu'aucun autre candidat ne s'était proposé et que le nouvel élu qui avait durant près de vingt ans occupé le poste de *vice maestro* présentait une œuvre qui, à défaut de génie, était tout spécialement adaptée à la liturgie et au style alors en usage à Saint-Marc, comme ses psaumes à 8 voix, op. 12, « accommodati da cantarsi alla breve secondo l'uso della Serenissima capella di S. Marco », publiés en 1662. Dans ses neuf recueils, de psaumes, Magnificat, motets et sections de messe, imprimés à Venise de 1626 à 1662 (quelques-uns réimprimés à Anvers), le compositeur emploie de préférence l'écriture pour chœurs et ensemble instrumental souvent réduit à deux violons et basse continue, avec même quelques retours au *stile antico* comme dans son *Magnificat a 4 e 5 voci* en manuscrit à la Marciana.

Lorsque Francesco Cavalli (1602-1676, de son vrai nom Pietro Francesco Caletti Bruni) succède à Rovetta en 1668, il était depuis déjà quelque cinquante ans à Saint-Marc où on le trouve comme soprano en 1616, puis parmi les ténors et enfin en 1639 au second orgue qu'il allait tenir pendant près de trente ans. Avant d'accéder enfin au poste suprême de maître de la chapelle, il était déjà considéré comme sans égal pour la perfection de son chant et de son jeu à l'orgue. Reconnaissant lui-même qu'il a toujours tenu son

talent « lontano dalle stampe » sans donner aucune justification de cette attitude réservée, il n'a publié que deux recueils sous son nom (quelques motets se trouvant dans les anthologies) : *Musiche sacre (1656)* et *Vesperi a otto voci* (1675). Pourtant, ces « debolezze », comme il qualifie modestement ses *Musiche sacre* méritaient bien d'être conservées, car il s'agit d'un recueil assez exceptionnel, d'une part parce qu'il constitue avec sa *Messa concertata,* ses onze psaumes, six hymnes, Magnificat, quatre antiennes et six sonates pour instruments, un compendium à peu près complet de l'année liturgique et aussi des différents styles alors en usage dans les églises vénitiennes, depuis le simple *Ave regina* à 2 voix et basse continue, jusqu'au riche Magnificat pour huit chanteurs solistes, deux chœurs à 4 voix et un orchestre de deux violons, violoncino, trois trombones et basse, et aux sonates d'église de trois à douze instruments. Evidemment, l'appauvrissement qu'avait subi la chapelle après la disparition de Monteverdi, explique sans doute que la majorité de ces œuvres soient destinées à des formations modestes. Quant aux *Vesperi* publiés l'année avant la mort du compositeur, ils semblent avoir été conçus pour la liturgie spéciale des vêpres de Saint-Marc et s'en tiennent à la simple écriture déjà employée par Rovetta dans ses psaumes, à 8 voix et orgue.

Il est bien évident que toutes les compositions religieuses de Cavalli ne nous sont pas parvenues, car nous savons que les Procuratori avaient appointé un copiste tout spécialement pour préserver de l'oubli les œuvres « composte per servittio della chiesa da si famoso Maestro » et dont quelques-unes figurent encore dans l'inventaire des ouvrages musicaux ayant servi à la chapelle de Saint-Marc, établi en 1720. De tous ces manuscrits, il ne nous reste que la grande *Missa pro defunctis* à 8 voix que Cavalli avait demandé que l'on exécutât tous les ans à San Marco et à San Lorenzo et qui, écrite un an avant sa mort, semble bien être sa dernière œuvre. Dans cette « Missa da morto da me composta a due chori », comme il l'écrit dans son testament, les 8 voix soutenues par un *violone* sont distribuées en deux chœurs qui alternent en une antiphonie régulière qui évoque les glorieux ancêtres vénitiens. Cavalli ayant passé près de trente ans (et dès l'âge de quatorze ans) à Saint-Marc, alors que Monteverdi y était maître de la chapelle, on est en droit de se demander comment il aurait pu échapper à l'influence d'un tel génie. Cependant, bien

que l'œuvre la plus ancienne qui nous soit parvenue, le motet à voix seule *Cantate Domino,* ne puisse guère se distinguer des œuvres de même inspiration de son prédécesseur, le jeune disciple saura rapidement se dégager de cette emprise pour se faire un style personnel marqué d'une certaine « retenue », suivant un processus de clarification et de simplicité qui inaugure une « manière nouvelle » que la grandiose *Missa concertata* aussi bien que le monumental *Requiem,* « la plus solennelle messe des morts qui ait jamais existé » (Kretzschmar), suffisent à justifier.

Si la chapelle avait trouvé avec Cavalli un maître de grand talent, elle n'en avait pas moins périclité gravement, les meilleurs chanteurs ayant émigré vers des postes mieux rémunérés. Natale Monferrato (ca. 1603-1685) qui est élu en 1676, à défaut de génie, eut le grand mérite d'affronter les tracas administratifs nécessaires pour relever le niveau du chœur dont il avait la charge. S'il s'en tient au *stile antico* le plus strict dans ses messes austères réservées à l'usage de Saint-Marc, il emploie au contraire le style plus expressif de l'opéra dans les motets à voix seule sur des textes du Cantique des Cantiques (1655) qu'il écrivit pour ses jeunes élèves des *Mendicanti.* Mais, c'est Giovanni Legrenzi (1626-1690), qui lui succède en 1685, et pour cinq ans seulement, qui allait reprendre complètement en main la chapelle (dont il était *vice maestro* depuis 1681) en la dotant, d'un chœur et d'un orchestre très enrichis, et aussi en y faisant exécuter ses propres œuvres qui révèlent l'un des compositeurs les plus doués de la fin du XVII^{e} siècle. Dans sa musique d'église, il ne sort pas des voies tracées par ses prédécesseurs, employant le *stile antico* dans sa messe à 5 voix, par exemple, le style concertant avec plus ou moins de voix dans ses psaumes, motets, messes, vêpres ou complies, l'écriture polychorale massive de tradition typiquement vénitienne dans son *Dies irae, prosa pro mortuis* à 8 voix, trois violons et orgue, toutes œuvres publiées entre 1654 et 1689, un assez grand nombre restant encore en manuscrits. Etant de surcroît depuis 1671 aux *Mendicanti* où en 1683 il devient *maestro di coro,* Legrenzi fut ainsi stimulé à donner dans ses motets des arie dans le style de l'opéra, style qu'il avait pratiqué dès 1670 dans ses *Acclamationi divote a voce sola* dédiées à une religieuse du monastère Santa Radegonda à Milan, et où alternent récitatifs et airs dans lesquels certains mots expressifs sont mis en vedette par des traits de bel canto.

A la mort de Legrenzi, se succèdent trois maîtres de chapelle sans grand relief, même cet Antonio Biffi qui, nommé semble-t-il un peu prématurément et contre toute justice, occupa la charge pendant trente-quatre ans (1702-1736) alors qu'Antonio Lotti (ca. 1657-1740), chantre à Saint-Marc depuis 1689, tenant le second puis le premier orgue dès 1692, ne put obtenir ce poste suprême que dans sa vieillesse et n'y put rester que quatre ans (1736-1740). Malheureusement, car avec cet élève de Legrenzi, la chapelle avait enfin trouvé un maître digne de son renom. Depuis longtemps déjà (vers 1701), il était à l'Ospedale degli Incurabili dont le chœur avait alors grande réputation et pour lequel il écrivit des oratorios (dont deux seulement nous sont parvenus en manuscrits à Vienne), des motets à voix seule ou pour toutes les voix. Pour l'usage de Saint-Marc, il avait déjà, en tant qu'organiste, écrit beaucoup de musique et reçu des procurateurs, dès 1698, cent ducats pour composer un recueil de messes. Son œuvre religieuse à laquelle il se consacra entièrement à la fin de sa carrière révèle une science de l'écriture contrapuntique — ce que Burney appelle ses « fugues et imitations » — et une profondeur expressive peu communes. En 1770, c'est-à-dire trente ans après la mort du compositeur, le voyageur anglais est « ému jusqu'aux larmes » à l'audition à Saint-Marc d'une messe de Lotti pour 4 voix et orgue dans laquelle, dit-il, tout était clair et précis, sans aucune note superflue. Expression et clarté, voilà justement ce qui fait de ce musicien, plus que de tout autre, l'un des premiers jalons entre le baroque finissant et les débuts de l'âge classique. On ne saurait trouver meilleur exemple de ces qualités que dans ses admirables Vêpres et surtout dans son célèbre *Miserere* en *ré* à 4 voix qui, exécuté pour la première fois en 1733 et ensuite tous les jeudis saints à Saint-Marc pendant tout le XVIII^{e} siècle, quelquefois aussi au XIX^{e}, fut encore chanté de nos jours lors de l'inauguration de la *Salute* à l'achèvement de la dernière restauration.

Après un intermède de nouveau peu brillant, surgit enfin la dernière « étoile » de la chapelle des doges, Baldassare Galuppi (1706-1785) dit *Il Buranello* du nom de son île natale, et dont la vie de musicien « à succès » mérite d'être contée. Après avoir été *maestro di musica* aux Mendicanti de 1740 à 1751, avec une échappée de deux ans à Londres où il avait été appelé en 1741 au King's Theatre de Haymarket par le comte de Middlesex, Galuppi

est élu en 1748 *vice maestro* de la chapelle ducale et atteint enfin en 1762 le poste de *maestro* qu'il gardera jusqu'à sa mort, avec cependant un congé de trois ans (1765-1768) obtenu des procurateurs pour répondre à la demande de Catherine II qui désirait lui confier la direction de sa chapelle. Durant ce séjour à Saint-Petersbourg et à Moscou, ce Vénitien s'adapta si bien à ce nouveau pays qu'il composa des pièces religieuses à 4 voix sur texte russe pour le rite orthodoxe (en manuscrits à la Bibliothèque Lénine de Moscou), introduisant un style basé sur le contrepoint d'Occident et transformant ainsi définitivement la musique liturgique russe. A son retour, outre son poste à Saint-Marc, il est aussi *maestro di coro* à l'Ospedale degli Incurabili où Burney, ayant eu l'occasion de l'entendre, déclare que la composition aussi bien que l'exécution des œuvres de ce musicien « génial » furent admirables. Il remarque en outre que cette musique, bien qu'exécutée dans une église, appartenait au meilleur style de théâtre, avec ces « gorgheggi » de la plus grande difficulté dont les jeunes chanteuses triomphaient avec la virtuosité des oiseaux, si bien qu'il s'agissait là d'un « concert spirituel » plutôt que d'un office. C'est aussi pour ces jeunes « rossignols » des Mendicanti, puis des Incurabili, que Galuppi composa une trentaine d'oratorios où la *prima prattica* est largement pimentée de véritables airs de bel canto. Ce qui n'étonne pas lorsqu'on sait qu'il a joué un rôle déterminant dans le domaine de l'opéra qui lui a valu sa célébrité universelle ; cependant, même si sa musique religieuse est peu connue, elle n'en témoigne pas moins de son long mandat de maître de la chapelle de Saint-Marc pour laquelle il écrivit des messes entières, des sections de messes, psaumes, motets, Miserere, Te Deum et Magnificat, et il faut croire que, dans ces œuvres, cet homme de théâtre ne dédaignait pas quelquefois la pure tradition vénitienne du *coro spezzato* puisque Burney assista, dit-il, à une messe de ce musicien à Saint-Marc, exécutée par six chœurs et six orchestres distribués dans les différentes tribunes. Galuppi avait d'ailleurs peu à peu abandonné l'opéra pour se consacrer à la musique instrumentale et à la musique sacrée, sa dernière œuvre, écrite quelques semaines seulement avant sa mort, était une messe de Noël. A défaut de connaissance directe, la plupart de ces compositions étant encore en manuscrits, on peut s'en tenir au jugement général de Burney, qui avait fait copier

pour son usage quelques messes et motets du Buranello et qui écrit : « Ses compositions d'église (...) semblent excellentes et, bien que beaucoup de ses airs soient en style de théâtre, dans d'autres occasions, il se révèle un très bon musicien, même dans le genre religieux, avec un style grave, une bonne harmonie, de bonnes modulations et des fugues bien construites. »

Soucieux de la qualité des exécutions, Galuppi avait procédé, dès sa nomination, à une réforme radicale de la chapelle, renvoyant les incapables pour engager après épreuves imposées par lui, vingt-quatre chanteurs et un orchestre de trente-cinq instrumentistes, tous parmi les meilleurs de la ville. Malheureusement, cette séculaire institution lançait avec lui son dernier éclat qu'allaient ternir et des successeurs médiocres, et surtout la chute de la République.

A côté de ces officiels de Saint-Marc, il y avait aussi les « outsiders ». D'abord, les Vénitiens qui avaient choisi de faire carrière ailleurs, comme Antonio Caldara (1670-1736) qui, après avoir été chantre à la chapelle ducale où l'on rencontre son nom en 1698 pour augmentation de son salaire, abandonne définitivement sa cité natale en 1699 pour Mantoue, puis pour Vienne où il obtiendra le titre de *Kapellmeister* de l'empereur et où il terminera ses jours. Il y a aussi les non-Vénitiens qui ont cependant participé à la vie musicale de ce pays, comme Nicola Porpora (1686-1768) qui, venu de Naples, s'installe en 1726 à Venise où il est nommé *maestro* à l'Ospedale degli Incurabili, charge qu'il conserve jusqu'en 1733. Ayant alors brigué sans succès le poste de maître de chapelle à Saint-Marc, il quitte la ville pour y revenir, en 1742, occuper celui de *maestro di coro* d'abord à la *Pietà,* puis à l'*Ospedaletto* jusqu'à son départ définitif en 1747. La plus grande partie de sa musique religieuse a été composée pour ses jeunes élèves et son style ne se différencie pas de celui de ses collègues vénitiens, allant de la traditionnelle écriture homophone à deux chœurs dans certains de ses motets, jusqu'à son très savant *Magnificat en* sol *mineur* (1742) où les ensembles à 4 ou 5 voix alternent avec les airs à voix seule. De la trentaine de motets latins pour soliste, écrits sans doute pour ses élèves favorites, quatre sont conservés à la British Library de Londres et on y relève bien des traits de virtuosité dignes des Prime Donne de la scène. Comme le remarque M.F. Robinson *(New*

Grove Dictionary), ce sont des pièces de ce genre qui peuvent justifier à nos yeux l'admiration unanime qu'ont manifestée tous les visiteurs pour les jeunes chanteuses des Ospedali.

D'autres musiciens du Sud, attirés il est vrai par les théâtres musicaux alors si actifs à Venise, et tous avant tout compositeurs d'opéras, n'en ont pas moins dirigé pendant quelques années l'un ou l'autre de ces « hôpitaux » et, de ce fait, composé de la musique religieuse pour leurs élèves : Niccolô Jommelli aux Incurabili de 1743 à 1747 et, à l'Ospedaletto, Tommaso Traetta de 1765 à 1768, puis Antonio Sacchini jusqu'en 1772. Mais, c'est d'Allemagne que vint, sinon s'établir à Venise, du moins y faire de fréquents séjours, l'un des plus célèbres compositeurs d'opéras de l'époque, Johann Adolf Hasse (*Il Sassone* pour les Italiens), qui trouvait dans cette ville des scènes prêtes à accueillir ses œuvres et qui y trouva aussi sa femme, la grande cantatrice Faustina Bordoni. Il y fut en outre directement associé à la vie religieuse aux *Incurabili* dès 1727, semble-t-il, bien qu'il faille attendre 1736 pour le trouver au titre d'un de ses livrets, qualifié pour la première fois de *maestro di cappella* de cette institution. Quoi qu'il en soit, il est probable qu'il commença aux environs de 1730 à composer à Venise des œuvres religieuses dont une soixantaine de motets, copiés entre 1733 et 1760 par les musiciennes de l'Ospedale, figurent dans des recueils conservés à la Marciana, tandis que douze antiennes mariales pour voix seule qui s'exécutaient aux Vêpres après les motets nous sont également parvenues ainsi que son oratorio, *Serpentes ignei in deserto,* destiné aux Incurabili, qui pourrait dater de 1733 si l'on en juge par le style qui rappelle celui de ses œuvres profanes de la même époque. On sait que son *Salve regina,* chanté à Londres par Farinelli vers 1740, avait été composé en 1736 pour une soliste de l'Ospedale, et pourquoi ne pas croire Caffi lorsqu'il rapporte que les « donzelle » des Incurabili auraient dès 1728 chanté le *Miserere* de Hasse à 4 voix, violons, altos et contrebasse et que ce psaume aurait été l'un des plus souvent exécutés dans cette église, faisant accourir alors aux jours des Ténèbres, toute la ville qui se « délectait » de cette musique. Il est vrai que la popularité de Hasse atteignait alors son apogée à Venise « où tout est de mode », comme l'écrit De Brosses dans une lettre du 29 août 1739, s'étonnant du peu d'estime que l'on conserve à Vivaldi tandis que « le fameux Saxon est aujourd'hui l'homme fêté ». Mais Hasse, à

son tour, allait connaître la désaffection de cette ville versatile et, bien qu'y ayant passé les dix dernières années de sa vie, il y est à peu près oublié à sa mort en 1783.

Il y a aussi les Vénitiens qui n'ont pas brigué le haut poste de Saint-Marc, quelquefois tout simplement parce qu'ils n'avaient pas besoin de gagner leur vie et préféraient pratiquer la musique comme un plaisir, un « diletto », d'où ce nom de « dilettanti » qu'ils s'attribuaient comme un honneur. Le plus célèbre d'entre eux, Benedetto Marcello (1686-1739), « patrizio veneto » qui occupa des charges importantes dans le gouvernement de la République, avait étudié le chant et le contrepoint avec Francesco Gasparini, *maestro di coro* à la Pietà et, bien que n'appartenant professionnellement à aucune église, le corpus de ses œuvres religieuses qui nous est parvenu n'en a pas moins une certaine importance avec dix messes, un Requiem, quinze motets, des psaumes, lamentations et surtout le fameux *Messone* qu'il écrivit pour la prise de voile d'une de ses nièces où les auditeurs, lors de cette exécution au monastère de Santa Maria Celeste, s'émerveillèrent de la traduction musicale si expressive des paroles. Mais il ne conquit une réputation véritablement européenne qu'avec la publication des huit tomes de son *Estro poetico-armonico* (1724 et 1726) où il met en musique les cinquante premiers psaumes de David, paraphrasés en italien par son ami Girolamo Ascanio Giustiniani, qui lui valurent de nombreuses lettres enthousiastes, non seulement de la part de ses compatriotes comme Bononcini, mais de musiciens étrangers aussi célèbres que Telemann et Mattheson, celui-ci en ayant même traduit quelques-uns en allemand pour les faire exécuter à la cathédrale de Hambourg dont il était le directeur musical. Cette œuvre que le romantique Caffi n'hésite pas à comparer à « une immense comète apparue inopinément dans le firmament musical » remporta partout un succès considérable et, encore au XIX^{e} siècle, il était peu de concerts parisiens qui ne comportassent pas un psaume de Marcello. Il est vrai qu'avec une grande simplicité de moyens (1 à 4 voix avec b.c. seulement ou quelques instruments), évitant les artifices du contrepoint savant mais avec un grand art des modulations et une ligne mélodique toujours expressive, il satisfait à son idéal de traduire avant tout les sentiments du texte, ce que le chanteur devra réaliser, dit-il, plutôt « par la pieuse tendresse du

cœur que par les moyens artificieux de la voix ». Il atteint à des effets de « clair-obscur » (Caffi) par des alternances subites de *forte* et de *piano,* de *soli* et de *tutti* et évite la monotonie par des ruptures brusques de *tempi,* apportant aussi une attention spéciale au choix des instruments lorsque, pour le *Miserere* (et le psaume 21), il justifie l'emploi de deux *violette* (altos), cet instrument lui semblant le plus apte à induire les âmes dévotes à l'émotion et à la tristesse. En somme, il a édifié avec cette œuvre le « monument à sa gloire posthume » que lui prédisait Mattheson.

Enfin, dernier mais non le moindre, l'oublié de Saint-Marc, le plus typiquement vénitien des musi. ciens de l'époque, Antonio Vivaldi (1678-1741) dont le père, violoniste depuis 1685 à l'orchestre de la chapelle, aurait pu cependant lui frayer la voie, s'il avait tout au moins brigué la charge suprême de *maestro.* Or, il ne semble pas qu'il ait posé sa candidature, mais il est vrai aussi que le médiocre Biffi, élu en 1702, avait bloqué le poste jusqu'en 1736, c'est-à-dire durant les trente-deux années qui correspondent à peu près à l'activité de Vivaldi. On peut se demander, d'ailleurs, si cet indépendant, dont la vie cache encore bien des mystères, aurait supporté la discipline stricte de la chapelle ducale, lui qui, ayant pris la tonsure dès 1693 et reçu la prêtrise en 1703, avait aussitôt obtenu sous un prétexte fallacieux l'autorisation de ne pas dire la messe, et s'il aurait surtout été disposé à freiner la fantaisie de son imagination musicale pour se consacrer à la liturgie traditionnelle de Saint-Marc. Peut-être faut-il donc se féliciter que ce grand musicien ait fait sa carrière à l'Ospedale de la Pietà, carrière inexplicablement modeste, d'ailleurs, si l'on s'en tient aux titres qu'on lui concéda : « maestro di violin delle figliole » en 1703, on lui adjoint l'année suivante l'enseignement de la « viola all'inglese », mais ce n'est qu'en 1729 qu'il figure dans les registres de paiement comme « maestro di concerti di questo ospedale », gardant ce titre jusqu'en 1738, avec bien des éclipses, soit parce qu'il n'est pas réélu pour on ne sait quelles raisons, soit parce que lui-même abandonne son poste pour accepter ailleurs des charges plus honorifiques ou pour faire représenter ses opéras. Lorsque, en 1735, les gouverneurs le reprennent avec son titre de « maestro di concerti », il semble qu'il ait l'intention de se stabiliser « in questa Dominante senza idea di più partire come ha pratticato nei tempi passati » ; mais, dès 1738, après de nouvelles absences, il disparaît

des listes de la Pietà sans que les liens soient cependant rompus avec cette institution où, en 1740, on lui demande de diriger trois de ses concertos lors de la visite de Friedrich Christian, fils du roi de Pologne. Cette même année, il quitte Venise et, pour un motif mystérieux, se rend à Vienne, où il meurt dans la pauvreté en 1741.

Bien qu'il nous soit surtout connu pour sa musique instrumentale qui constitue, il est vrai, la plus grande partie de son œuvre, il n'en reste pas moins que son poste à la Pietà impliquait évidemment qu'il composât aussi pour les offices de la chapelle et il n'est donc pas étonnant que le corpus de sa musique sacrée, que l'on redécouvre (en particulier par le disque), soit loin d'être négligeable. Dans ses fragments de messe (un *Kyrie* et deux *Gloria*), psaumes, hymnes, antiennes, *Te Deum* et *Magnificat,* il pratique des styles très variés : à un ou deux chœurs comme dans son *Kyrie* ou son *Beatus vir* qui rappellent l'écriture des anciens Vénitiens ; à voix seule comme dans son *Laudate pueri* où un soprano brillant égrène une succession d'arias que soutiennent légèrement violons, hautbois et flûte, tandis qu'à la voix d'alto est réservé le plus sévère *Stabat mater* accompagné de trois cordes et aussi le *Salve regina* qui, avec deux orchestres, faisait certainement appel à tout l'effectif de la Pietà. On trouve aussi des exemples d'une structure plus complexe comme le grand *Gloria* en douze sections où des épisodes choraux homophones ou en imitation alternent avec des arias ou des duos ou comme le *Magnificat* confié à quelques solistes, un chœur complet et un ensemble de cordes, certains passages en contrepoint rappelant ces maîtres du Nord que le compositeur avait pu entendre lors de ses voyages. Très souvent, le style du concerto s'insinue dans le tissu de la composition qui adopte alors un rythme peu « ecclésiastique » car, comme le remarque Arnold, c'est une liturgie aimable, franchement hédoniste, que l'on pratiquait dans ces Ospedali où l'on priait Dieu avec beaucoup de gaieté et où les messes et les motets n'étaient pas « le produit de la contemplation de la vie éternelle ».

A côté de ces œuvres strictement liturgiques, en tout cas par leur destination sinon toujours par leur style, Vivaldi a laissé douze motets pour voix seule, sur des textes profanes, d'invention libre dans un latin para-ecclésiastique pas toujours très clair. Ecrits pour ses élèves favorites de la Pietà, l'orchestre (quelquefois réduit à la seule basse continue) y est le simple soutien de la voix qui,

surtout dans les *Alleluia* finaux, doit franchir les difficiles épreuves de la plus brillante virtuosité.

Enfin, il faut bien ranger dans les compositions religieuses ce « Sacrum Militare Oratorium », *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie,* que Vivaldi composa sur un livret du poète local Giacomo Cassetti et qui fut exécuté à la Pietà en novembre 1716 pour célébrer la victoire de Petrovaradin qui marquait la fin de la sixième guerre contre les Turcs commencée deux ans auparavant. Comme le dit Giazotto, seul un Vivaldi pouvait s'accommoder de ce qu'avait de paradoxal ce rapprochement « sacro-militare » ; mais le récit biblique revêt ici une signification allégorique dont on trouve la clef dans le *Canticum allegoricum* à la fin du livret qui donne à ce sujet conventionnel une touche d'actualité en ce que Juditha personnifie en réalité la République de Venise, tandis qu'Oloferne représente le sultan vaincu. Il s'agit d'un oratorio de grandes proportions pour 5 voix (les 5 personnages de l'action), chœur et orchestre, celui-ci réunissant tout l'arsenal des instruments alors pratiqués à la Pietà, parmi lesquels un chalumeau, une mandoline, quatre *viole all'inglese* et une *viola d'amore* accompagnent tout spécialement la voix de Juditha. Malgré quelques moments un peu faibles (curieusement, celui du meurtre), l'intensité dramatique dépasse quelquefois celle de ses opéras, comme dans l'aria de haine et de vengeance, « Armatae face » que lance le commandant turc Vagaus découvrant son maître assassiné et dont Michael Talbot ne craint pas de déclarer que « dans toute la musique de Vivaldi il n'existe pas de scène plus belle » (*Antonio Vivaldi,* p. 187).

II. — L'opéra

A côté de San Marco, le « teatro de musica » représentait l'autre pôle de Venise, lieu rêvé de divertissement mais surtout source nouvelle de profits. Car la prolifération des théâtres d'opéra qui, loin de refléter la prospérité de la ville, marque en réalité une crise économique qui s'aggrave, constitue ce que Lorenzo Bianconi qualifie de « venezianissima operazione di compromesso esteticocommerciale ». Ces spectacles que les princes de la

terraferma avaient généreusement offerts à quelques auditeurs privilégiés devinrent à Venise affaire de commerce pour bien des grandes familles qui, ouvrant chacune leur théâtre (il n'y en avait pas moins de quatorze à la fin du XVIII[e] siècle), se livraient entre elles une véritable « guerra dei palchi » (Giazotto), alimentée par des imprésarios plus ou moins honorables et des profiteurs de toute sorte attirés par la décadence de la Sérénissime. C'est toute la vie non seulement artistique mais aussi sociale de la ville qui s'en trouva ainsi transformée d'autant plus que, si les loges se louaient à l'aristocratie, les places de parterre étaient vendues un prix raisonnable au public, si bien que le peuple, comme l'écrit le voyageur français A. de Saint-Didier en 1680, était satisfait « de voir qu'il n'y a point de plaisirs à Venise qui ne luy soyent communs avec la noblesse ». Cette organisation « impresariale » des théâtres d'opéra (qui servira de modèle à toutes les villes d'Italie), avec chaque année une ou deux « Saisons », exigeait un répertoire toujours renouvelé qui devait, de surcroît, contenter un public désormais autorisé à manifester ses exigences. C'est donc à des impératifs économiques que l'école vénitienne doit en tout cas son extraordinaire fécondité, son originalité étant plus étroitement liée au mythe de la Repubblica, comme l'a brillamment exposé W. Osthoff dans son étude, *Maschera e musica.*

Le nombre des opéras représentés à Venise pendant ce siècle et demi est considérable (pour le XVIII[e] siècle, Wiel en recense 1274), œuvres éphémères, les reprises étant fort rares, qui sont restées en manuscrits, beaucoup d'entre elles ayant d'ailleurs disparu, le nom des musiciens ne figurant plus qu'aux titres des livrets. Devant le succès qu'obtenaient ces spectacles et l'argent qu'ils rapportaient aussi à l'auteur, il n'est pas étonnant que se soient essayés à la scène non seulement des hommes de théâtre, mais aussi des hommes d'église, ceux-ci ayant le plus souvent, comme le dit Caffi, « un piede nella chiesa, uno nel teatro ». Parmi ces derniers, si Giovanni Rovetta donne en 1645 *Ercole in Lidia* et en 1649 *Argiope,* il ne nous en reste que les livrets et le récit de la représentation du premier laissée par le voyageur anglais John Evelyn qui

s'émerveille de la qualité des exécutants, de la variété des décors (la scène ayant changé 13 fois) et des « machines for flying in the ayre ». Par contre, avec ses trente-deux opéras (vingt-sept en partitions manuscrites à la Marciana dont quelques-unes autographes) joués de 1639 à 1666 dont au moins un par an jusqu'en 1660, Francesco Cavalli se taille la première place dans l'histoire de l'opéra vénitien jusqu'à la fin du XVII[e] siècle. On peut même le considérer comme le fondateur de l'école vénitienne en ce qu'il a été le premier à réaliser une forme d'art adaptée au nouveau public des théâtres de la ville, un opéra populaire à la portée de tous. Si son premier essai de 1639, l' « opéra scenica » *Le Nozze di Teti e di Peleo* appartient encore au genre traditionnel de la fable mythologique, sa *Didone,* deux ans plus tard, marque le début des sujets historiques qui lui vaudront désormais ses plus grands succès, sur des livrets de Faustini, Busenello, Minato ou Cicognini. Il importait peu que ces livrets ne soient qu'un entremêlement inextricable de scènes sans lien très évident entre elles, pourvu qu'on y trouve batailles, enlèvements, trahisons, conjurations, travestissements dont le public était friand, avec quelques épisodes comiques pour alléger le mélodrame par l'introduction de personnages pittoresques ou ridicules dans la tradition de la commedia dell'arte. Il appartenait à la musique de donner à l'œuvre son unité, ce que Cavalli a parfaitement réalisé avec son récitatif « discursif », toujours libre, naturel et vivant, au cours duquel les *arie* s'insèrent sans rupture de la ligne mélodique qui passe par transition douce au style de l'*arioso,* l'*aria da capo* qui n'a pas encore force de loi, n'apparaissant qu'épisodiquement. Le musicien ne néglige pas non plus la *canzonetta* si chère à ses compatriotes, mais il sait aussi atteindre dans les scènes dramatiques, comme le *Lamento* de Climène dans l'*Egisto,* par exemple, soutenu par le seul continuo, une grande intensité expressive qui se retrouvera, dit Bianconi, chez Purcell que l'on devrait considérer comme l'héritier le plus légitime de ce Cavalli tragique. Son écriture harmonique est simple, sans recherche gratuite de la dissonance, car il ne se veut pas novateur mais désire parler le langage que peuvent comprendre ses contemporains qu'il séduit par sa vigueur et son éclat.

On peut s'étonner que le public parisien ait reçu sans enthousiasme et le *Xerse* au Louvre, et surtout l'*Ercole amante*

représenté en 1662 pour inaugurer le théâtre à machineries des Tuileries à l'occasion des noces de Louis XIV et de Marie-Thérèse, car, si Mazarin avait choisi d'appeler Cavalli pour une circonstance aussi officielle, c'est sur la réputation de ce compositeur qui passait alors, même à l'étranger, pour le meilleur d'Italie où ses opéras tenaient la première place partout où s'ouvraient, sur le modèle vénitien, des théâtres publics. Sans doute serait-ce aller un peu loin que de le considérer comme « le Wagner du XVII^{e} siècle » (Ronga), mais on peut à la rigueur accepter le jugement de son meilleur biographe, Prunières, lorsqu'il écrit : « Ce grand musicien trop oublié nous apparaît avec sa force évocatrice et expressive, sa fougueuse imagination (...), sa vigoureuse sensualité, sa puissance dramatique comme une sorte de Tintoret de la Musique. »

Antonio Cesti (1623-1669), ce Vénitien qui n'était pas de Venise (puisque né à Arezzo), n'en était pas moins « devenu immortel à Venise » (Rosa) après avoir fait représenter *Orontea* en 1649 puis, en 1651, *Alessandro vincitor de se stesso* et *Il Cesare amante* qui lui valurent ses premiers succès. C'est-à-dire que ce jeune et talentueux rival apparaissait sur la lagune alors que Cavalli régnait en maître sur les scènes vénitiennes, rival d'autant plus inquiétant qu'il pratiquait un tout autre style, les airs savants l'emportant désormais sur le récitatif, donnant ainsi les prémices de cet « opéra pan-italien » (Prunières) qui devait détrôner le genre populaire défendu par Cavalli et qui ne lui survécut guère. L'importance de plus en plus grande, réservée aux « machines » compliquées que lui-même s'était senti obligé d'introduire (sous l'influence française à son retour de Paris ?) dans son *Scipione Africano* (1664), la multiplication des *arie da capo* qui interrompent le déroulement naturel de l'action pour laisser libre cours à la virtuosité gratuite des chanteurs menaient irrémédiablement l'école vénitienne à sa fin.

De la foule des compositeurs d'opéras, contemporains ou successeurs de Cavalli, bien peu ont franchi l'épreuve des siècles et on peut dire que toutes leurs œuvres, à tort ou à raison, sont tombées dans l'oubli. Où pourrait-on entendre maintenant, pour ne nommer que les moins pâles, un opéra de Pietro Andrea Ziani (1620-1684), l'une des figures dominantes de la génération de Cavalli ; d'Antonio Sartorio (1620-1681), chef de file des scènes vénitiennes pendant près de vingt ans (1661-1679) et dont le

Massensio, qui ne contient pas moins de soixante-dix-huit arie, remplaça au dernier moment pour le carnaval de 1673 celui de Cavalli, pourtant déjà entré en répétition ; de Carlo Pallavicino (1630-1688) qui, avec son *Vespasiano* (1678), inaugura le Teatro San Giovanni Grisostomo, le plus important de la ville où, jusqu'en 1691, on donna tous les ans une de ses œuvres ; de Gian Domenico Freschi (1625-1710) dont on a conservé une dizaine d'opéras tous représentés à Venise de 1671 à 1684 ; de Carlo Francesco Pollarolo (1653-1723) qui, sur une période de quarante ans (1680-1722), écrivit quatre-vingt-cinq opéras joués dans toute l'Italie ; ou de Marc'Antonio Ziani (1653-1715) qui représente, au dire de Testi, « la dernière voix de l'école vénitienne la plus authentique », musiciens dont beaucoup d'entre eux furent pourtant appréciés à la cour de Vienne, de Dresde ou de Hanovre où ils firent une partie de leur carrière ?

Il en est un cependant qui se détache de ce peloton passablement terne, Giovanni Legrenzi (1626-1690), le plus célèbre épigone de l'école vénitienne, représentant typique de l'opéra héroï-comique dans lequel il sait, mieux que tout autre, alléger la sévérité des grandes figures historiques par des épisodes d'un comique populaire traditionnel, tout en réservant une place de plus en plus large aux airs dont certains avec leurs longues « roulades » satisfont à la mode du moment. D'autre part, il a soulevé l'admiration de ses contemporains par les merveilleux artifices de scènes dont il ne méprise pas les effets et dont on peut juger par les célèbres « machines à nuages » du Teatro San Salvatore, employées dans son *Germanico sul Reno* (1676) et dont les dessins conservés à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris révèlent tous les secrets. On peut regretter que si peu de ses opéras nous soient parvenus (cinq partitions complètes seulement), ce qui ne permet pas de réaliser sa réelle importance, alors que sa réputation avait franchi les frontières et que, ayant su se créer un style très personnel, il assure ainsi un interrègne valable entre l'école de Cavalli et celle du siècle suivant. Mais lui-même mit d'ailleurs un terme définitif à son activité théâtrale, car dès qu'il eut accédé en 1685 à la charge si longtemps convoitée de maître de la chapelle ducale, « il déposa pour toujours la plume du dramaturge » et reprit celle du musicien d'église, renouant ainsi avec un domaine auquel il avait consacré avec succès les débuts de

sa carrière.

Au XVIII[e] siècle, même si la passion des Vénitiens pour le théâtre était aussi vive qu'à l'époque lointaine où Parabosco prétendait que pour se rendre à une représentation ils auraient traversé le Canal à la nage, même si les salles d'opéra s'étaient multipliées et si leur activité était toujours plus grande, l'école proprement vénitienne se confond désormais avec cet « opera panitaliana » qui triomphait dans tout le pays, Venise jouant alors le rôle de centre international qui accueillait sur ses scènes des hôtes d'exception comme Alessandro Scarlatti, Haendel, Hasse, Pergolèse, Sacchini, Salieri ou Spontini. Ce qui n'exclut pas la participation des compositeurs vénitiens, mais qui adoptent eux aussi le nouveau style. Il est vrai qu'à la fin du XVII[e] siècle, l'opéra était en pleine décadence à Venise où le spectacle avait peu à peu pris le pas sur le déroulement logique de l'intrigue dont ni les compositeurs, ni les médiocres librettistes ne se souciaient. C'est alors qu'avec les poètes officiels de cour Apostolo Zeno puis surtout Pietro Metastasio, on en vint à des livrets de valeur qui exercèrent une action déterminante sur l'*opera seria* désormais libéré des épisodes comiques et des invraisemblances du drame grâce à l'unité de temps et d'action inspirées de la tragédie classique. Pas moins de soixante-dix opéras sur des tragédies de Zeno et de cent soixante sur celles de Metastasio furent donnés sur les scènes vénitiennes jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Cependant, l'opéra n'en était pas pour autant délivré de la dictature des chanteurs et aussi de celle du public qui exigeaient un nombre toujours plus grand d'*arie,* tous du genre à *da capo,* particulièrement favorable à l'étalage de virtuosité car, comme l'écrit en 1723 le plus célèbre maître de chant de l'époque, Pier Francesco Tosi, celui qui n'améliore pas un air en le variant à chaque reprise « non è grand' uomo ». Si bien que l'opéra devint peu à peu une simple suite d'*arie,* les longs récitatifs qui énonçaient primitivement les épisodes de l'action perdant alors de leur importance. Dès 1720, Benedetto Marcello dans son *Teatro alla moda,* satire féroce de la gent théâtrale, poètes, compositeurs, chefs d'orchestre, maîtres de

chant, machinistes et spectateurs, avait réservé ses traits les plus durs aux caprices insupportables des chanteurs des deux sexes. Il semble, d'ailleurs, qu'à Venise on se soit un peu lassé de ces spectacles traditionnels et, en 1772, l'abbé Gianmaria Ortes, donnant au compositeur Hasse, alors à Vienne, les nouvelles musicales vénitiennes, qualifiait de « minestra riscaldata » (soupe réchauffée) l'*opera seria* qui, disait-il, ne se donnait plus au S. Benedetto que les dimanches, comme la grand-messe, tandis qu'au S. Moisè, ajoutait-il, l'*opera burlesca* attirait le public par sa musique « veramente vivace nuova ed espressiva ». Désormais, même si l'*opéra seria* se maintient jusqu'à la fin du siècle, le *dramma giocoso* triomphe à Venise où le premier « *opera bernesca* », l'*Orazio* de G. Latilla et Pergolèse, avait été représenté en 1743, ouvrant la voie à ce qu'on a coutume d'appeler l'*opera buffa,* illustré au premier chef sur la lagune par Baldassare Galuppi grâce à sa fructueuse collaboration avec le meilleur auteur comique vénitien, Carlo Goldoni (1707-1793) qui, le premier, a donné vie aux différents types de la société vénitienne et fourni dans ses livrets toutes les occasions pour le musicien de varier son écriture en alternant airs, canzonette, serenate, dialogues ou scènes d'ensemble.

A Venise, comme partout, les musiciens ont donc sacrifié à l'*opera seria* et on retrouve au théâtre quelques-uns des compositeurs qu'on a déjà rencontrés à Saint-Marc, comme le vice-maestro Carlo Francesco Pollarolo, ce « scrivacchiatore piuttosto stemperato » (Caffi) qui continue d'envahir les scènes vénitiennes où, en près de quarante ans (jusqu'en 1722), on donne plus d'une cinquantaine de ses opéras dont aucun n'est passé à la postérité, ou comme le plus talentueux Lotti qui donne à Venise seize opéras de 1692 *(Il Trionfo dell'innocenza)* à 1716 *(Alessandro Severo)* mais qui, surtout après avoir accédé à la direction de la chapelle ducale, se consacre désormais à son œuvre religieuse qui lui vaut encore aujourd'hui sa plus grande réputation. A la même époque, Francesco Gasparini (1668-1727), *maestro di coro* à la Pietà de 1701 à 1713 (titre que Vivaldi n'obtint jamais), jouit d'un succès considérable à Venise où, dans les premières années du siècle il monopolise, avec Pollarolo, le S. Cassiano qui donne jusqu'à cinq

de ses opéras en 1705, quatre en 1707, trois en 1709, tandis qu'au S. Giovanni Grisostomo sont représentés ses deux derniers (dont l'un chanté par la Bordoni) en 1723, c'est-à-dire dix ans après qu'il eut quitté la ville pour Rome où il se fixa jusqu'à sa mort.

Si l'on s'en tient au jugement de la postérité, plus justifié semblerait le succès remporté par Tommaso Albinoni (1671-1750) auquel les scènes vénitiennes s'ouvrirent largement aussi, si l'on oubliait que sa réputation s'est établie de nos jours sur son œuvre instrumentale. A vrai dire, dès le XIX^{e} siècle, ses opéras ont soulevé de sévères critiques comme celles de Fétis qui déclare que « son style est sec, ses idées fades et triviales et l'expression des paroles de la plupart de ses opéras à peu près nulles ». Cependant, ce « dilettante veneto » qui refusa le professionnalisme officiel au profit de la liberté artistique eut le don de plaire à ses compatriotes et c'est avec son premier opéra, *Zenobia regina de' Palmireni* que, dès 1694, il trouva le succès, couronné trois ans plus tard par le triomphe de son *Tigrane re d'Armenia,* inaugurant ainsi sous d'excellents auspices sa longue carrière d'homme de théâtre qui se terminera quarante ans plus tard avec *Artamene* (1741). Bien que son style « manque d'une certaine finesse » (Caffi) et s'il a plus de métier que de talent dramatique, Albinoni a « la veine facile » (Giazotto) et ses dons de mélodiste lui concilièrent la faveur des chanteurs qui trouvaient dans ses œuvres maintes occasions de se faire valoir, attirant ainsi un public avide de virtuosité. Ses contemporains ne lui ménagèrent d'ailleurs pas les éloges et Giulio Cesare Corradi, librettiste célèbre de la fin du XVII^{e} siècle, après la représentation du *Tigrane* déclare que le jeune Tommaso, plutôt que simple *dilettante* doit maintenant être considéré comme « un vrai maître de la musique ».

Le siècle n'avait que treize ans lorsque Vivaldi, ayant déjà derrière lui, à trente-cinq ans, une œuvre instrumentale appréciable et appréciée, se tourna lui aussi vers le théâtre avec son *Ottone in villa,* donné à Vicence, suivi un an plus tard à Venise de son *Orlando finto pazzo (Orlando furioso).* Dans une lettre au marquis Guido Bentivoglio, datée de 1739, c'est-à-dire l'année de son dernier opéra *(Feraspe),* il se targue d'en avoir composé quatre-vingt-quatorze, ce qui semble pure vantardise lorsqu'on constate que cinquante titres seulement nous sont connus et qu'il est difficile de croire que quarante (outre les vingt-neuf dont on n'a

conservé que les livrets) auraient pu disparaître sans laisser aucune trace. Il nous reste donc vingt et un opéras pour juger de Vivaldi homme de théâtre et nous permettre de constater qu'il n'y fait pas si bonne figure que dans le domaine de la musique religieuse et surtout de la musique instrumentale. Etant venu tard à la scène, non pas par inclination naturelle mais en grande partie, semble-t-il, parce qu'il y voyait une source nouvelle de revenus d'autant plus importants que, ne se contentant pas d'être musicien, il se faisait aussi metteur en scène et imprésario non seulement à Venise, mais dans toutes les villes où était représentée l'une de ses œuvres, il n'est pas étonnant que le théâtre n'ait guère stimulé son invention artistique. En vérité, il ne s'y montre jamais novateur, mais se contente d'adopter le genre imposé par le goût de l'époque avec l'alternance traditionnelle entre les récitatifs et les airs, ceux-ci faisant, suivant l'usage, la part belle à la virtuosité des chanteurs, l'orchestre prenant cependant chez lui plus que chez tout autre une place de premier plan avec une écriture souvent complexe, variée, colorée qui trahit un musicien rompu à la technique instrumentale. La belle *Sinfonia in principio* de son opéra *L'Olimpiade* sur un livret fameux de Metastasio, donné en 1734 au Sant'Angelo (théâtre dont il fut quelque temps l' « entrepreneur »), en est l'un des meilleurs exemples, et aussi la *Sinfonia* de *Arsilda regina di Ponto,* exécutée récemment à Turin avec un grand succès.

On peut évidemment regretter que ce grand compositeur « victime des habitudes de son temps » (Rinaldi), encouragé de surcroît dans cette voie par les succès artistiques et financiers qu'il en tirait, ne se soit pas rebellé contre la tradition et surtout qu'il n'ait pas été inspiré par la veine comique de Goldoni auquel il n'a malheureusement emprunté que des livrets d'opera-seria.

Si Galuppi a sacrifié lui aussi à ce genre traditionnel, sans doute ne l'inspirait-il guère si l'on en croit la boutade de Metastasio écrivant en 1739 à Farinelli à propos du Buranello : « Il pense autant aux paroles que vous penseriez à devenir Pape ! » Peut-être Galuppi en fut-il lui-même conscient car il est le premier musicien qui, à Venise, se soit associé avec Goldoni dont il met en musique en 1749 trois livrets *(L'Arcadia in Brenta, Il Conte Caramella, Arcifanfano re de'matti)* qui inaugurent le fameux « binôme » qu'allait couronner en 1754 l'une des œuvres qui, par son succès, a

le plus activement contribué à répandre l'opera buffa dans toute l'Europe, ce *Filosofo di campagna,* repris 43 fois en Italie, et à l'étranger jusqu'en 1780 à Stockholm et qui, en 1907, fut choisi pour commémorer à Venise le bicentenaire de la naissance de Goldoni.

III. — La cantate

A côté de l'opéra triomphant, la cantate, devenue une sorte d'opéra en miniature avec récitatifs et airs alternés, était la principale forme de la musique vocale de chambre, celle qui, ayant pris la place du madrigal, alimentait ces académies où se produisaient les « dilettanti » de bonne famille, mais aussi les chanteurs professionnels qui trouvaient ainsi de nouvelles occasions de se mettre en vedette. C'est Alessandro Grandi (ca. 1575-1630), vice maestro de Monteverdi pendant sept ans à San Marco, qui a pour la première fois inclus ce nom dans le titre de ses quatre recueils parus à Venise de 1620 à 1629, *Cantade et arie a voce sola,* nom qu'il applique à des airs strophiques à variations sur une basse continue. Après lui, la plupart des musiciens apportèrent une contribution plus ou moins importante à ce « petit genre » qui joua un rôle de premier plan dans la vie musicale à Venise où il se maintint très vivace jusqu'au milieu du XVIII^{e} siècle.

Si le sens dramatique de Cavalli s'est réalisé dans l'opéra plus que dans la cantate dont il n'a laissé qu'un petit nombre, Legrenzi y montre plus de personnalité dans ses trois recueils : *Cantate e canzonette a voce sola,* 1676 ; *Idee armoniche estese per due e tre voci,* 1678 ; *Echi di reverenza di cantate e canzoni,* 1678. Elles se présentent comme de courtes scènes d'opéra, de types très variés, avec des passages en contrepoint entre la voix et la basse qui de simple continuo est quelquefois confiée à plusieurs instruments en style concertant.

Pour le *maestro di coro* de la Pietà, Francesco Gasparini, professeur réputé de chant et de contrepoint qui avait exposé l'art de « ben suonare il Basso » dans son célèbre traité *L'Armonico pratico al cimbalo* (Venise, 1708, réimprimé jusqu'en 1802), ce genre

représentait la réalisation idéale de ses principes. Bien que maintenant injustement oubliées, ses quelque cinquante cantates comptent parmi les plus importantes de l'époque et Burney dans son *Histoire de la musique* les qualifie de gracieuses, élégantes, pleines de naturel et souvent aussi d'expression.

Avec plus de cent cantates, Antonio Lotti occupe une des premières places non seulement par le nombre, mais surtout par la richesse de cet important répertoire profane qui va de la cantate pour voix seule et continuo à des pièces à 2, 3 et 4 voix dont dix-huit publiées à Venise en 1705 sous le titre, *Duetti, terzetti e madrigali a più voci,* ouvrage qui déclencha aussitôt la critique sévère d'un membre de l'Accademia Filarmonica (Benedetto Marcello ?) dans une *Lettera famigliare* diffusée à Venise la même année. Il faut croire que Lotti n'en remportait pas moins un succès assez grand auprès de ses contemporains pour que lui ait été réservée la composition de la cantate à quatre voix et b.c. *Spirto di Dio ch'essendo il mondo* (en manuscrit à la Marciana) qui fut chantée par le chœur de San Marco en 1736 alors que le doge, le jour de l'Ascension, montait dans le Bucintoro pour la célébration annuelle de son mariage symbolique avec la mer. D'autre part, Caffi signale que deux cantates à quatre voix et cordes (dont *Il Tributo degli Dei* nous est parvenue en manuscrit à Munich) avaient été composées par Lotti pour égayer les splendides banquets que le doge, aux grands jours de la République, offrait aux hauts magistrats et aux hôtes de marque.

Dans 1 œuvre de Benedetto Marcello, la cantate constitue le genre priviligié si l'on en juge par le nombre, qui oscile suivant les auteurs de deux cent cinquante (Basso) à trois cent quarante-huit *(New Grove)* ou même trois cent quatre-vingt-douze (Fruchtman), composées entre 1713 et 1727 environ. De cette masse considérable, on a surtout retenu pour leur sens dramatique les grandes compositions d'inspiration classique comme *Cassandra* (1 v. et b.c.) ou *Timoteo, ossia gli effetti della musica sulla poesia* (2 v. et b.c., traduction de l'ode de Dryden, *Alexander's feast*), dans lesquelles on retrouve la sensibilité toute particulière du compositeur pour exprimer les sentiments du texte, ce qui justifie sans doute, l'appellation de « Pindare des musiciens » que lui concédait Laborde (*Essai sur la musique ancienne et moderne,* 1780). Cependant, Burney qui, en 1770 (c'est-à-dire trente et un ans après

la mort de Marcello), entendit dans un salon vénitien la fameuse *Cassandra,* ne partage pas l'enthousiasme de notre compatriote, reprochant au compositeur d'avoir complètement sacrifié la musique à la poésie en changeant de mouvement et de style pour chaque nouvelle idée exprimée par les paroles ce qui, ajoute-t-il, est peut-être un signe d'intelligence, mais révèle en même temps un musicien privé de cet enthousiasme propre au créateur génial.

Ce « Pindare », en tout cas, sut aussi manier en musique l'ironie (qui lui fut tout particulièrement chère dans ses écrits) dans ses deux madrigaux de 1721 : *No, che lassù ne' cori almi e beati* (5 v.) et *Si che laggiù nell'erebo profondo* (4 v.) connus aussi sous le titre commun : *Il Flagello dei musici* (Ricordi), attaque mordante contre les castrats auxquels le royaume du ciel sera interdit, car « l'arbre qui ne porte pas de fruit est voué au feu éternel », malédiction que les malheureux ponctuent d'un « Ahi, ahi » final, « alludendosi con le due semibrevi degli *Ahi* alli Testicoli appunto c'hanno perduti », comme prend soin de le préciser dans le manuscrit autographe de Bologne le compositeur lui-même. Parmi ce qu'on a pu appeler ses « musiche giocose », se classe aussi la « Composizione a voce sola con basso per accompagnamento » qu'il édifie sur les paroles textuelles d'une longue lettre qu'aurait écrite en 1718 le musicien bolonais Carlo Antonio Benati à la cantatrice vénitienne Vittoria Tesi : « *Carissima figlia. Bologna, li sei Dicembre mille sette cento e disdotto...* », dans laquelle chaque virtuose nommée (la Muzzia, la Faustina, etc.) est malicieusement accompagnée de ses lassantes formules vocales. Plus curieuse que géniale, cette *Lettera* méritait d'être signalée (en même temps que les deux madrigaux) comme particulièrement conforme au « fond du langage vénitien [qui] est la plaisanterie » (Goldoni) et aussi en ce qu'elle marque une certaine indépendance d'esprit à une époque où, dans les cantates, était de rigueur le style conventionnel historico-pastoral prôné par les académies littéraires.

Marcello peut être considéré, à Venise tout au moins, comme le dernier des grands compositeurs de cantates, car de celles d'Albinoni, qui en a laissé quarante, rien de très original ne se

dégage sinon la facilité habituelle de son invention mélodique et la correction de son écriture musicale. Quant à celles de Vivaldi, elles n'ajoutent rien à ce que révèlent ses autres compositions vocales et constituent même la partie la moins innovatrice de son œuvre. Les quelque quarante cantates qui nous sont parvenues toutes à voix seule, avec le plus souvent simple continuo mais quelquefois aussi accompagnement instrumental, suivent le schéma traditionnel des *arie da capo* alternant avec le récitatif, presque toujours en trois mouvements (aria-récitatif-aria) à l'exemple de ses concertos. La voix y est toujours mise en valeur, même dans ses cantates avec orchestre comme *Amor hai vinto* (enregistrée chez Archiv) où le premier air est particulièrement remarquable par la complexité de l'écriture contrapuntique.

Trois *Serenate* complètent pour nous son répertoire profane. Intermédiaire par sa longueur entre la cantate et l'opéra, unissant le lyrisme de l'une aux ressources de l'autre (Talbot), la Serenata est dédiée à un grand personnage auquel on rend hommage. Ainsi dans *La Sena festeggiante,* la plus grandiose et la plus intéressante (qu'on a pu entendre récemment), les trois solistes, *L'Età dell'oro, La Sena* et *La Virtù* chantent les louanges du jeune Louis XV, sans qu'on ait pu préciser en quelle circonstance particulière. Divisée en deux parties (selon la règle du genre), introduites chacune par une Ouverture, cette Serenata comporte sept récitatifs secchi contre trois accompagnés alternant avec trois duetti, trois terzetti et sept airs à voix seule parmi lesquels un *Largo alla francese* adapté au goût français (c'est-à-dire un menuet en rythme pointé).

IV. — La musique instrumentale

Dans la deuxième moitié du XVII^{e} siècle — et jusqu'à la fin du XVIII^{e} —, la musique instrumentale occupe en Italie une place prépondérante qu'on a coutume d'attribuer à l'influence de Corelli (1654-1713) qui, dès son opus I, aurait imposé avec ses *Sonate a tre* (1681) un modèle de musique de chambre partout admiré et imité. S'il est vrai qu'à Venise bien des compositeurs inaugurèrent leur création instrumentale avec un volume de ces sonates (Vivaldi, par exemple), il est vrai aussi que, même si Corelli reste « le véritable héros de la

musique instrumentale, le protagoniste incontesté de la sonate et du concerto » (Basso), Legrenzi l'avait précédé de presque trente ans en publiant dès 1655 à Venise le premier livre de ses *Sonate a due e tre.* Les Vénitiens, d'ailleurs, trouvaient, dans leur ville même, une tradition instrumentale remontant aux grands ancêtres Andrea et Giovanni Gabrieli, tradition que perpétuait (avec des hauts et des bas, certes, et de grandes transformations de style) la basilique de Saint-Marc avec ses deux orgues et son orchestre.

Les deux orgues principales ayant été renforcées de deux petites orgues portatives placées dans les « nicchie », quatre organistes pouvaient alors prendre part aux offices ; mais le déclin des compositions à plusieurs chœurs entraîna la désaffection pour les orgues de chambre, si bien qu'après 1730 un seul restait en usage pour l'accompagnement des motets. L'entretien des orgues et leurs transformations (comme l'enrichissement des jeux au XVIII^{e} siècle) étaient assurés par un organier dont le poste n'avait cessé d'être pourvu depuis 1318, date où le mystérieux « mistro Zucchetto », à la fois organiste et organier, apparaît sur les listes. Parmi ces « conservateurs » des orgues, plusieurs d'entre eux perpétuèrent jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle la tradition vénitienne des meilleurs fabricants d'instruments, comme Francesco Maggini, nommé en 1659, et surtout le célèbre Gaetano Callido, chargé le 5 mars 1770 de « tener custoditi, accordati e ripuliti li tre organi della chiesa di S. Marco » et qui forma une véritable « scuola callidiana ».

De célèbres compositeurs se sont succédé à la tribune des deux grandes orgues où l'on relève les noms de Francesco Cavalli (de 1640 à 1668), souvent désigné comme le meilleur organiste de son temps, et Antonio Lotti (de 1692 à 1736) qui, tous les deux, accédèrent ensuite à la direction de la chapelle. Malheureusement, aucun d'eux n'a laissé de témoignage de la musique qu'ils faisaient à Saint-Marc. Sans doute s'agissait-il le plus souvent d'improvisations, mais peut-être faut-il aussi en chercher la raison dans l'observation d'Eleanor Selfridge-Field lorsqu'elle remarque que l'architecture de la basilique, si favorable à la musique polychorale, ne pouvait au contraire que limiter les compositeurs de musique d'orgue, ces

instruments se trouvant toujours, par manque de place, relégués dans les tribunes où le confinement était encore aggravé par les voûtes. Cependant, rien ne s'oppose à ce que les quelques pièces précisément désignées « per organo » comme les *Sonate* de Benedetto Marcello, Galuppi ou Pescetti (publiées par Sandro Dalla Libéra, Vérone, 1962), bien que d'un style tout à fait profane, aient pu être exécutées à Saint-Marc, comme l'un de ces *intermezzi* que Burney y entendit en 1770. La tradition de l'emploi de l'orgue dans les messes de Canto fermo avait été codifiée par Adriano Banchieri qui, dès 1605, avait publié à Venise, à l'usage des « Studiosi Organisti », son *Organo suonarino* (réédité jusqu'en 1638) dans lequel on trouve quelques *suonate* destinées à être jouées « quanto occorrer suole a gli suonatori d'organo per alternar Corista a gli canti fermi in tutte le feste et solennità dell'anno », avec des Tables précisant l'emploi précis de l'orgue : en alternance avec le chœur pour l'Ordinaire ou en remplacement des parties du Propre supprimées à cet effet. Un ensemble instrumental pouvait aussi — coutume inaugurée à Venise, semble-t-il — tenir la place de l'orgue comme le pratique Ignazio Donati, maître de chapelle à Casalmaggiore, la « Venetia picciola » de la région de Parme, pour la *Messa concertata* jointe à ses *Salmi Boscarecci* publiés à Venise en 1623, dans laquelle le *Sanctus* et l'*Agnus* sont particulièrement courts, « alla Venetiana » précise le compositeur dans ses Avvertimenti, pour laisser la place à un concerto à l'Elévation et à quelque Sinfonia à la Communion. Dans la deuxième moitié du XVII^{e} siècle, avec la prolifération de la Sonata da chiesa, et comme l'a démontré avec quelque vraisemblance S. Bonta (*JAMS,* 1969), chacun des trois mouvements d'une sonate pouvait être exécuté à divers moments du Service et on peut penser que si Giovanni Legrenzi a omis dans sa messe op. 9 (1667) le *Sanctus* et l'*Agnus,* c'est probablement pour que soient alors intercalées deux pièces instrumentales libres. D'autre part, dans le cas d'une exécution « alla Venetiana », un seul mouvement de sonate pouvait très bien être joué en guise de *Sinfonia* instrumentale au *Sanctus* et à l'*Agnus Dei.* Sur l'impulsion de Carlo Fedeli, *maestro de' concerti* à Saint-Marc de 1661 à 1685 et sensible au rôle de vedette imparti désormais

au violoniste soliste, on inaugura la coutume de faire entendre un violon solo à l'Elévation, partie de la messe tout particulièrement appropriée à mettre en valeur la virtuosité d'un soliste et il n'est pas impossible que, lors de la décadence de la musique d'église après 1690, on ait exécuté des sonates à trois et que, vers 1710, les concertos pour violon (entiers ou non) aient commencé à entrer en usage à Saint-Marc : musique d'ensemble pour le Graduel et musique de soliste pour l'Elévation.

Dans le développement que prit à Venise la musique instrumentale, on ne peut négliger l'influence de l'opéra où la participation des instruments devient plus importante vers la fin du XVII^{e} siècle, les ensembles instrumentaux pénétrant alors les arias, souvent en alternance avec les voix. On diversifie les ensembles d'accompagnement, confiés tantôt aux cordes tantôt aux vents, comme la trompette dans la sinfonia de l'*Adelaide* de Sartorio en 1672, tandis que le hautbois fait pour la première fois son apparition dans deux opéras représentés en 1692. On peut dire que, jusqu'au milieu du XVIII^{e} siècle, la musique de théâtre garda son avance, anticipant par bien des traits les genres futurs du concerto et de la symphonie.

Complément indispensable au développement de la musique instrumentale, les faiseurs d'instruments vénitiens qui, bien que moins nombreux qu'aux siècles précédents, se consacraient avec talent à la confection des violons, le meilleur facteur étant alors Matteo Gofriller (ca. 1690-1745) qui faisait aussi gambes et violoncelles, assisté de Antonio (1672-1703) et Giuseppe (1737-1763) Molinari et de Domenico Montagnana (1690-ca. 1750).

A l'époque baroque on peut encore (comme pour le glorieux XVI^{e} siècle) parler, dans le domaine de la musique instrumentale, d'une véritable école vénitienne, car elle a imprimé aux deux formes alors partout répandues du concerto et de la sonate un développement particulier en se détachant du style purement concertant pour favoriser la virtuosité du soliste, le violon occupant de loin la première place. On prête quelquefois (F. Fano) à Biagio Marini (ca. 1597-1665) le mérite d'avoir l'un des premiers

(dès 1617) inclus dans ses *Affetti musicali* son opus 2, publié, alors qu'il était « musico della Serenissima Signoria di Venetia », une *Sonata* pour violon seul et basse continue. A la fin du XVII[e] siècle, son biographe Cozzando vante son talent exceptionnel de violoniste qui mettait ses auditeurs « en extase », si bien que Fano ne craint pas de suggérer qu'il aurait peut-être été le premier virtuose du violon. Hypothèse invérifiable et qui concerne, d'ailleurs, un musicien dont la carrière n'a eu que de courts rapports avec Venise. Deux autres compositeurs mineurs méritent aussi d'être mentionnés pour avoir, en ces débuts de l'histoire de la sonate, contribué au développement d'un vrai style instrumental : Dario Castello « Venetiano » qui, dans ses deux livres de *Sonate concertate in stil moderno* (1621, 1629, réimprimées jusqu'en 1658), donne un rôle important aux instruments à vent (dont il semble avoir dirigé une « Compagnia » à Venise) associés au traditionnel violon, et Massimiliano Neri (ca. 1615-1666), qui tint durant vingt ans l'orgue à S. Marco (1644-1664) et dont les *Sonate da sonarsi con varij stromenti* (1651) se distinguent par leur riche instrumentation.

Parmi les grands Vénitiens qui ont déjà été signalés comme des chefs de file dans d'autres domaines, Francesco Cavalli fait assez pièrre figure avec seulement six *Sonate* à 3, 4, 6, 8, 10 et 12 instruments non spécifiés, publiées dans ses *Musiche Sacre* en 1656 et d'un style tourné vers le passé, la double fugue du premier mouvement de sa *Sonata a 12* témoignant de sa longue carrière d'organiste.

Pour Legrenzi, au contraire, la sonate représente dans son œuvre l'un des genres où il a montré le plus de talent, ayant de surcroît le mérite d'avoir établi sur des critères de style — et non plus seulement d'usage — la distinction entre les *Sonate da camera,* cycles de danses (correnti, allemande, etc.), souvent qualifiées chez lui de *Balletti,* et les *Sonate da chiesa* constituées d'une suite de mouvements de tempo opposé (allegro, adagio, etc.) et d'une écriture contrapuntique plus complexe. Dans ce genre de la sonate d'église, généralement chez lui à quatre mouvements, il est assez caractéristique que, pour la troisième et dernière réédition de son opus 8 en 1677, on n'ait conservé que les sonates « a due violini e violone con il suo basso continuo », laissant de côté les sonates pour cinq et six instruments des éditions antérieures de 1663 et 1671. Il est vrai que c'est au premier chef dans ce domaine de la

sonate en trio que Legrenzi, qui avait dès 1655 publié son premier livre, s'est montré précurseur avec une écriture complètement détachée de la musique vocale et où l'on trouve bien des innovations que Corelli adoptera quelque vingt-cinq ans après lui (Libro I°, 1681). Le génie partout reconnu de son célèbre cadet a injustement tenu dans l'ombre l'importance de Legrenzi, mais peut-être aurait-il plus aisément gagné la réputation qu'il mérite si nous étaient parvenues ces sonates pour deux à sept instruments, avec trompette, qui constituaient son opus 18, œuvre posthume probablement publiée par son neveu et disciple Giovanni Varischini vers 1791 chez l'éditeur vénitien Giuseppe Sala dont, seul, le catalogue de 1715 nous a transmis la trace.

Suivant l'ordre chronologique, il faudrait s'arrêter maintenant à Antonio Lotti, si la musique instrumentale n'avait tenu une place si minime dans son œuvre (avec quelques sonates, trios et sinfonie, toutes restées en manuscrits) qu'il n'a joué aucun rôle dans ce domaine. Par contre, Tommaso Albinoni, dans ses neuf volumes de sonates et concertos imprimés à Venise ou Amsterdam de 1694 à 1722, fait quelquefois œuvre de novateur. Si dans ses sonates (toutes *Sonate da chiesa,* ses *Sonate da camera* portant le nom de *Balletti*), toujours en quatre mouvements (lent-vif-lent-vif), il reste encore très proche de Corelli, il sait cependant s'en détacher dans ses dernières *Sinfonie a quattro* (sonates en manuscrit datant de ca. 1735) où il adopte souvent le *stile galante* avec, dans certains menuets par exemple, une écriture qui annonce déjà Haydn (Giazotto). Mais il n'innove vraiment que dans ses concertos où il justifie de son titre de « musico di violino » en alternant dès son opus II (1700) le concerto grosso à la Corelli avec le concerto pour soliste, c'est-à-dire celui où le *concertino,* opposé au *ripieno,* n'est plus tenu que par le seul violon. En 1752, Quantz citait encore Albinoni à côté de Vivaldi, comme ayant contribué à l'évolution du concerto vers une forme plus parfaite.

Si son contemporain Benedetto Marcello reste traditionnel dans ses concertos, il a laissé un nombre important de sonates pour clavier qui permettent de le ranger parmi les précurseurs de l'écriture pour clavecin (douze sonates dans *Le Pupitre,* vol. XVIII). On y trouve tant de traits communs avec le style de Domenico Scarlatti qui séjourna quatre ans à Venise (1705 à 1708) qu'il est difficile de ne pas admettre qu'il y ait eu entre eux des relations

étroites ; mais, comme le dit William Newman :.« Qui a influencé qui ? »

Alessandro Marcello (1684-1750), compositeur beaucoup moins fécond encore que son cadet, est surtout connu pour son fameux concerto de hautbois, transcrit pour clavier par Bach (*BWV* 974) et longtemps attribué à Vivaldi, puis à Benedetto avant d'être, sur des preuves irréfutables, rendu à son vrai père.

> Malgré tous ces honnêtes talents, qui parlerait encore d'une « école vénitienne » au XVIII[e] siècle sans le grand Vivaldi ? Sa fécondité seule suffirait déjà à le distinguer de ses contemporains, mais c'est elle aussi qui plonge dans le plus profond embarras l'historien qui tente de réaliser une synthèse valable de cette masse de musique instrumentale se montant jusqu'à présent à quelque cinq cent trente compositions : sonates, concertos et *sinfonie.* Si, ne prenant aucun risque, Vivaldi pour son opus I se cantonne dans le genre le plus conventionnel avec un recueil de 12 *Sonate a tre* (Venise, 1705), très vite il se lance sur la voie plus aventureuse du concerto, passant du concerto grosso au concerto pour soliste (le plus souvent pour violon) auquel il a donné sa forme définitive et qui lui a valu sa plus grande célébrité. Pour la plupart destinés aux instrumentistes de la *Pietà* capables de se produire en solo, ces concertos sont de valeur assez inégale, probablement suivant les possibilités de la jeune virtuose chargée de l'exécution, allant de la célèbre Anna Maria, violoniste d'exception, à l'inconnue qui faisait alors ses premiers pas dans la carrière. Plutôt que d'accepter sans discussion l'opinion de Pincherle lorsqu'il affirme, et tant d'autres après lui, que « c'est grâce à ces hôpitaux que Vivaldi a pu réaliser pleinement ses capacités », ne peut-on pas penser que cette charge de professeur (qui par un contrat passé en 1727 pour deux ans lui imposait de fournir deux concertos par mois, inspiré qu'il soit ou pas !) l'a obligé, certes, à « produire » mais à produire vite, c'est-à-dire à s'en tenir à une écriture superficielle avec emploi de formules passe-partout, rosalies prolongées, abus des unissons, et tout ce qui constitue ce style « facile » qu'on lui reproche souvent. On se prend à rêver d'un Vivaldi libre, « dilettante violinista »

dont l'œuvre instrumentale n'aurait obéi qu'à ses impératifs personnels et qui aurait ainsi évité le jugement de Stravinski qui ne voyait en lui que le musicien « qui a écrit 400 fois le même concerto » ! Il n'en reste pas moins que cette boutade, trop souvent répétée, révèle une méconnaissance complète de la musique instrumentale du grand Vénitien qui a laissé dans ce domaine assez de chefs-d'œuvre pour que, après une résurrection relativement récente, sa popularité augmente tous les jours. Faut-il, comme le suggère Peter Ryom, en chercher la raison dans certains éléments stylistiques aptes « à flatter le goût musical de l'homme moderne » comme « les très nombreux parallélismes que l'on peut constater par exemple entre les concertos de Vivaldi et les enregistrements dus à l'un des plus grands maîtres du *swing* Count Basie » ? L'hypothèse, pour être hardie, n'en est pas moins séduisante et trouvera peut-être un jour sa justification. On peut en tout cas essayer de définir le style musical de Vivaldi tel qu'en lui-même il nous apparaît et souvent nous séduit.

Dans ses premières *Sonate a tre,* même s'il n'innove pas et si l'on y relève encore bien des références à Corelli (ne serait-ce que la *Follia* finale), on y trouve aussi déjà la richesse d'invention mélodique et le génie concertant avec cette « forte saveur d'une musique conçue avant tout pour plaire » qui lui sont particulières.

Mais c'est dans la pratique plus fascinante du concerto qu'il va donner toute sa mesure, avec cette avidité pour la nouveauté qui semblait alors à la société vénitienne une sorte de revanche sur la faiblesse des armes et de la politique, cette nouveauté à laquelle il sacrifie sans réserve dans son opus III l'*Estro armonico* (ca. 1712, puis Amsterdam, 1715) qui constitue le témoin le plus évident de l'esprit de géométrie de son époque. Divisé en quatre sections de trois concertos chacune, on y trouve toute la gamme possible du genre avec quatre concerti « con violino solo obbligato » (n^{os} 3, 6, 9, 12) ; deux « con 2 violini obbligati » (n^{os} 5, 8) ; deux « con 2 violini e violoncelle obbligato » (n^{os} 2, 11) ; deux « con 4 violini obbligati » (n^{os} 1, 3) ; deux « con 4 violini e violoncello obbligato » (n^{os} 7, 10).

De ses huit autres recueils imprimés, sont surtout restés célèbres *La Stravaganza* (opus IV, ca. 1712-1713), *La Cetra* (opus IX,

1727) et les *Concerti* pour flûte qui constituent son opus X (ca. 1728) et dont certains titres descriptifs *(La Tempesta di mare, La Notte, Il Gardellino)* témoignent peut-être de l'enrichissement du domaine expressif chez un compositeur s'adonnant désormais à l'opéra, sinon simplement du désir de capter l'attention de l'auditeur avec ce goût du bizarre que certains titres de ses recueils suffisent à illustrer. Mais c'est surtout dans les quatre *Concerti delle Stagioni,* sommet de son opus VIII, *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione* (Amsterdam, 1725) que Vivaldi donne de vrais exemples de musique à programme, celle contre laquelle allait s'élever Metastasio lorsqu'il se plaignait que l'on n'entendît plus désormais en musique « que l'imitation de la poule qui fait son œuf ou le mugissement du vent dans la nuit ». Précédés d'un sonnet descriptif de chaque saison, ces quatre concertos, avec leurs combinaisons instrumentales variées, constituent la meilleure illustration d'un art typiquement vénitien dans lequel, selon Titon du Tillet, le compositeur se sert du son comme le peintre de la couleur. On n'en finirait pas de relever les formules heureuses des soli qui décrivent le chant des oiseaux, le murmure des eaux, le frissonnement des feuillages, tandis que les tutti expriment les orages de l'été, la pluie hivernale ou la force des vents. (Un film programmé l'année du tricentenaire et pas moins de quatre-vingt-seize enregistrements disent assez combien ces « Saisons » ont gardé de nos jours toute leur séduction.)

A ces recueils imprimés, s'ajoutent les innombrables concertos conservés en manuscrits dans de nombreuses bibliothèques d'Europe, concertos de solistes ou concerti grossi pour des formations variées à cordes ou à vent, le violon l'emportant dans le rôle de soliste où l'on trouve aussi le violoncelle, la viole d'amour, la flûte, le basson, la trompette, le cor, le hautbois et jusqu'à la mandoline.

Devant la fantaisie de ce compositeur, toujours à la recherche de nouvelles inspirations, peu soucieux de la tradition mais au contraire à l'affût de tout ce qui n'avait pas encore été fait, on hésite à risquer une synthèse sans connaître tous les éléments dont elle devrait être tirée. On peut cependant, dans le domaine du concerto, mettre à l'actif de Vivaldi certaines innovations évidentes qui devaient définitivement marquer le genre, comme la prédilection pour la forme à trois mouvements, l'importance plus

grande donnée au soliste et à la difficulté de la technique, la beauté expressive des mouvements lents « conçus comme des airs ou des ariosos d'opéra » (Pincherle), le traitement particulièrement élaboré des *ritornelli,* ces « splendides ritornelli » qui firent l'admiration de Quantz lorsque, en 1714, il entendit pour la première fois des concertos pour violon de Vivaldi, et qui, dit-il, constituèrent d'excellents modèles pour l'avenir. Par l'intermédiaire de Bach qui a transcrit, ou plutôt « arrangé » pour orgue ou clavecin dix de ces concertos et qui en outre semble avoir emprunté à son talentueux prédécesseur certains traits de son style instrumental, l'œuvre de Vivaldi n'a cessé d'exercer son influence alors même que le nom du compositeur était tombé dans l'oubli. C'est d'ailleurs par la redécouverte de ces transcriptions au début du XIX^{e} siècle que Vivaldi est enfin sorti du royaume des méconnus.

> Après la suprématie incontestée du violon, brillamment illustrée par les concertos de Vivaldi, le clavecin (qui sera peu à peu supplanté par le pianoforte) s'impose à son tour dans la seconde moitié du siècle, marquant ainsi le triomphe définitif du soliste avec un seul exécutant se suffisant à lui-même. Abandonnant, avec son écriture verticale, les complexités contrapuntiques propres à l'orgue, le clavecin était l'instrument de choix pour l'adoption de ce « style galant » désormais favori des petits maîtres et des auditoires mondains. Faut-il accepter le jugement sévèrement ironique de Mattheson lorsqu'il écrit en 1739 : « Depuis quelques années on a commencé à composer avec beaucoup de succès des sonates pour clavecin ; jusqu'à présent elles n'ont pas encore trouvé leur juste forme et cherchent à se mouvoir plutôt qu'à émouvoir (« und wollen mehr gerühret werden, als rühren »), c'est-à-dire qu'elles visent au mouvement des doigts plutôt qu'à ceux du cœur » (*Der volkommene Capelmeister,* p. 233).

Il est vrai qu'on en est encore à ce que Torrefranca appelle « l'époque des excursions sur le clavier », mais il est vrai aussi qu'avec Baldassare Galuppi qui, plus que les autres, sait « faire chanter le clavier », ces « excursions » prennent un sens musical.

Habile claveciniste lui-même, son corpus de plus de quatre-vingt-dix sonates permet de le considérer dans ce domaine comme l'un des compositeurs les plus importants d'Italie (W.S. Newman), et c'est grâce à lui qu'une fois encore Venise occupe une première place. Sa ligne mélodique ample qui dépasse au grave et à l'aigu la tessiture alors en usage, son emploi modéré des ornements, la légèreté de ses rythmes rapides « comme de l'eau en mouvement » justifient sa réputation d' « exquis poète de la musique » (Torrefranca). Malgré un style très proche de celui des *arie* de ses opere buffe, il fait cependant la preuve de sa parfaite connaissance de l'instrument dont il tire tous les effets possibles avec des traits passant d'une main à l'autre, le croisement des mains, un emploi judicieux de la « basse albertine » (ou *arpeggio* qui doit son nom au Vénitien Domenico Alberti dont la seule gloire est d'avoir le premier répandu dans ses sonates cette basse en accords brisés qui devait remporter le succès que l'on sait !) qu'il confie quelquefois aux deux mains ensemble pour enrichir l'harmonie.

Vers la fin de sa vie, en 1780 semble-t-il, Galuppi réunit encore six sonates sous le titre de *Passatempo al cembalo* qui permettent d'évaluer les limites de son talent, car, comme le dit Pestelli, « ces pages exquises semblent avoir été écrites trente ans plus tôt, au bord d'une paisible lagune, ignorante des transformations qui étaient en train de changer le visage de la musique instrumentale européenne ». On ne saurait mieux dire que non seulement la musique vénitienne, mais la musique italienne lançait avec Galuppi son dernier éclat. On peut donc s'étonner que soixante-dix ans après la mort de ce compositeur, alors qu'il était certainement complètement oublié, ce soit lui qu'ait choisi Robert Browning dans son long poème, *A toccata of Galuppi's* pour figurer parmi ses *Men and Women* comme une sorte de symbole de la Venise des doges à jamais disparue : « Dust and ashes, dead and done with, Venice spent what Venice earned » (« Poussière et cendre, morte et finie, Venise dissipa ce que Venise gagna »). Tardive oraison funèbre pour cette ville et ce peuple « nés seulement pour fleurir et tomber » et qui depuis plus d'un demi-siècle avaient perdu leur indépendance millénaire.

CHAPITRE V

DE CAMPOFORMIO A NOS JOURS. DÉCADENCE ET GRANDEUR DE LA VENISE NOUVELLE

Après l'abdication du cent vingtième et dernier doge Lodovico Manin devant l'armée de Bonaparte le 12 mai 1797 et l'instauration d'une municipalité démocratique indépendante, Venise et la Vénétie étaient finalement cédées à l'Autriche, le 17 octobre suivant, par le traité de Campoformio. Ainsi n'avait duré que quelques mois l'illusion d'une liberté nouvelle à l'exemple de la Révolution française, fêtée dès le mois de juin sur la Piazza par la *Festa dell'albero della Libertà,* immortalisée par Giacomo Guardi (Museo del Risorgimento). Quelques mois plus tard, avec l'entrée des troupes autrichiennes le 12 janvier 1798, commençait pour Venise la dure épreuve de l'occupation étrangère dont on trouve un écho dans le récit de Balzac, *Massimilla Doni,* et dans celui de Camillo Boito, *Senso.* C'en était fini pour la glorieuse Serenissima de la liberté, non seulement politique mais aussi artistique dont elle avait joui durant quelque dix siècles. La censure exerce sa surveillance sur la presse, la circulation des idées libérales et sur la vie quotidienne des habitants, refusant par exemple durant des mois son visa de sortie à Teresa Brambilla, « contralto di cartello » (de grand talent) engagée au Théâtre-Italien de Paris (*Le Ménestrel,* 1834, n° 46). Les sociétés secrètes se développent et, le 8 février 1848, éclate la révolte victorieuse des étudiants de Padoue contre les troupes autrichiennes qui permet l'établissement d'un gouvernement républicain provisoire présidé par Daniele Manin. Malheureusement, malgré une résistance héroïque, dès le 24 août 1849 il fallut se rendre et subir de nouveau la domination autrichienne qui

allait durer jusqu'à la formation du royaume d'Italie. Avec l'entrée triomphale de l'armée italienne, le 19 octobre 1866, commence l'histoire de la Venise d'aujourd'hui.

Durant toutes ces vicissitudes politiques, Venise n'en continuait pas moins d'exister, mais, de l'un des plus grands Etats d'Italie, elle se trouvait maintenant réduite à la dimension d'une simple ville provinciale, peu favorisée, de surcroît, par l'administration autrichienne qui lui préférait Trieste. Lorsque Caffi évoque cette « illanguidita ma sempre interessantissima Venezia », il fait preuve d'un aveuglement un peu chauvin car, si l'on en juge par les faits de la vie musicale, on serait plutôt tenté de se lamenter avec le bon abbé Barbaro, « Oh, Venezia de un di, dov'estu andada ». La simple liste des maîtres de chapelle qui, jusqu'au milieu du siècle, se succèdent à Saint-Marc suffirait à alimenter ce pessimisme. Avec la fin de la Repubblica, la chapelle ducale était devenue la cathédrale de la ville, mais malgré ce changement de fonction (qui ne fut officiellement confirmé qu'en 1821 par la bulle papale de Pie VII), on conserva à son poste Ferdinando Bertoni (1725-1813) qui avait succédé à Galuppi en 1785, après avoir tenu le premier orgue dès 1752. Les cinquante-cinq ans de sa carrière à Saint-Marc (très affecté par la chute de Venise, il démissionna en 1808) justifient son abondante œuvre religieuse avec trois messes et un Requiem à 3 et 4 voix, de nombreux motets pour voix et orchestre, des oratorios pour la plupart destinés à ses élèves de l'Ospedale dei Mendicanti, et aussi des pièces instrumentales parmi lesquelles des sonates pour clavecin et pour orgue. Comme beaucoup de ses illustres prédécesseurs, il ne négligea pas la scène et une cinquantaine d'opéras nous sont parvenus dont un *Orfeo e Euridice* inspiré de celui de Gluck. Toutes ces compositions — qui appartiennent en réalité au siècle précédent — valurent à leur auteur les plus grands succès auprès de ses contemporains, même si Burney, que l'on ne peut qu'approuver, lui dénie toute étincelle de génie !

Pour son successeur, Bonaventura Furlanetto (dit *Musin,* 1738-1817), qui accède en 1810 au poste de maître de chapelle, Burney n'est pas plus tendre : sa messe exécutée à la Pietà est ennuyeuse et le compositeur ne s'élève jamais au-dessus de la médiocrité ! A son époque, cependant, alors que triomphait le genre frivole de

l'opéra dans toute l'Italie, sa science du contrepoint, sévère certes, mais convenant à la musique d'église, lui avait gagné l'estime de ses confrères. Ce « benemerito e illustre compositore », qui était aussi maestro à la Pietà depuis 1768, est l'un des rares, sinon le seul, qui ait négligé le théâtre pour se consacrer à la musique religieuse (oratorios, cantates, motets, messes, hymnes et Magnificat) qu'il n'a pas « profanée avec des formules de théâtre ». Ces qualités lui valurent d'être élu en 1811 à l'unanimité comme *maestro di contrappunto* par les quarante dilettanti du nouvel *Istituto Filarmonico* créé à Venise cette même année et où ce savant maître forma quelques disciples honorables.

Giannagostino Perotti (1769-1855), qui lui succède en 1817 et qui fut le dernier maestro de la Pietà, avait aussi établi sa réputation sur sa science musicale qu'il avait exposée dans divers ouvrages théoriques dont sa *Dissertazione sullo stato attuale della musica italiana* (Venise, 1811) qui fut couronnée à Livourne et traduite en français. Il a laissé en manuscrits à Dresde deux cents compositions sacrées, fugues et pièces instrumentales, à Saint-Marc des œuvres pour solistes, chœurs et orchestre et, réparties dans diverses bibliothèques italiennes, quelques compositions pour clavier, comme les *Sei Sonate progressive a quattro mani Per Cembalo Forte-Piano* (Ms. *Ba. 20,* Conservatoire d'Adria. Analysées par F. Passadore, Bologna, 1981). En 1847, Pietro Canal reconnaissait qu'en un temps où le style théâtral profanait les églises, la musique sacrée de Perotti unissait au bon goût, gravité et « fina arte » *(Venezia e le sue lagune).*

Si son successeur Antonio Buzzolla (1815-1871), nommé à Saint-Marc en 1855, n'est pas plus célèbre de nos jours, il eut cependant de son temps son heure d'estime, sinon de gloire, pour les qualités que l'on reconnaissait alors, aussi bien à sa musique religieuse qu'à sa musique « légère » : *Canzonette, Ariette e Barcarola veneziane* pour voix et piano en dialecte vénitien qu'il publia en grand nombre et qui sont de petits chefs-d'œuvre du genre. Flûtiste puis violoniste à l'orchestre de la Fenice, il participa à la fondation en 1867 de la *Société dei Concerti Benedetto Marcello,* première amorce du futur Conservatoire.

La moisson n'est pas très fructueuse et, à la médiocrité de ces maîtres, on mesure la décadence de la brillante chapelle. Quant aux Ospedali dont les ressources ne cessaient de diminuer en ces

temps d'inflation, leurs heures de gloire étaient maintenant terminées et, à la fin du XVIII[e] siècle, avant même la chute de la Repubblica, trois d'entre eux avaient déjà succombé. Seule la Pietà tentait difficilement de survivre, mais elle disparut elle aussi complètement de la vie musicale vénitienne à la mort de son dernier maestro, Perotti (1855), dont le poste ne fut pas renouvelé.

> A ce tableau peuplé d'inconnus, la description qu'a laissée Taine, qui ne passe cependant pas pour un dangereux romantique, d'une cérémonie à San Marco à laquelle il assista en 1864, apporte une note d'actualité qui, pour sembler étrange, n'en a pas moins valeur de témoignage : « C'est aujourd'hui la fête de Saint-Marc. (...) Un chant s'élève bizarre et beau, composé de voix très-hautes et de voix très-graves, sorte de mélopée monotone qui vient peut-être de Byzance. Les musiciens sont cachés : on ne sait pas d'où cette mélopée sort ; elle flotte et monte dans l'air rougeâtre et sombre, comme une voix incorporelle dans la cave resplendissante d'une fée ou d'un génie. Pour l'étrangeté et la magnificence, rien ne peut se comparer à ce spectacle » (*Voyage en Italie,* t. II, Paris, 1866).

A lire les « nouvelles vénitiennes » qui parviennent à Paris (*Revue et Gazette musicale,* ou *Ménestrel*), on réalise qu'au XIX[e] siècle la vie musicale sur la lagune se cantonnait à l'opéra dans les six théâtres alors en activité, mais principalement à *La Fenice,* le dernier en date et le plus élégant de la ville. Construit en 1792 dans le style néo-classique (réédifié en un an sans grandes modifications après l'incendie de 1836), il avait été aussitôt reconnu par les Vénitiens, surpris de cette dimension et de ce style inusités jusqu'alors (Stendhal note sa façade originale qui donne sur un grand canal), comme le « Théâtre de la Ville » et non comme une salle quelconque. Devenu le centre le plus vivant de la cité, La Fenice fut aussi le lieu où, durant la longue occupation, s'exprimait plus ou moins ouvertement ce « calore risorgimentale », à l'affût de la moindre allusion sur la scène à la liberté ou à l'esclavage. La police autrichienne, qui surveillait avec une vigilance soupçonneuse le contenu des livrets (et tenta ainsi d'exiger de

Verdi des modifications avant la création de *Rigoletto* à La Fenice en 1851), laissa cependant passer *Ernani* dont le chœur, « Si ridesti il Leon di Castiglia », n'en fut pas moins compris comme une invitation à la liberté nationale et repris comme tel dans les chants populaires du moment, d'autant plus qu'à la Première (9 mars 1844) l'une des chanteuses avait courageusement arboré un châle aux couleurs italiennes ! En 1860, une démonstration de ce genre au San Benedetto où l'on donnait le *Barbiere* de Rossini, fit décréter la fermeture immédiate de tous les théâtres qui priva pendant sept ans les Vénitiens de leur distraction préférée. A côté de sa fonction culturelle, l'opéra prenait donc aussi valeur de symbole politique, aspect impossible à négliger en cette époque cruciale pour l'avenir de l'Italie.

Quant à l'aspect culturel, malgré la passion exclusive du public pour le théâtre lyrique aux dépens de la musique instrumentale et symphonique tout à fait délaissée (comme dans toute l'Italie qui se détache ainsi des grands courants du romantisme européen), la seule lecture des programmes suffit pour adopter le jugement de ce correspondant anonyme de la *Revue et Gazette musicale* lorsqu'il constate que, malheureusement à Venise, « rien n'est plus rare qu'une nouveauté qui vaille la peine qu'on s'en occupe » (III, 1836, p. 61). L'école vénitienne d'opéra, si brillante au siècle précédent, ayant disparu en même temps que la Repubblica, les théâtres de Venise s'ouvrent aux musiciens de l'extérieur, La Fenice s'efforçant de satisfaire à ses statuts qui prévoyaient deux œuvres « tutte nuove » chaque année. Parmi tant de noms italiens, maintenant complètement oubliés, on ne peut mentionner que ceux qui ont droit à quelques lignes dans une seule des encyclopédies récentes *(La Musica)* et que l'on donne comme ayant remporté de leur temps un succès notable, tels Vincenzo Gabussi (1800-1846), Alessandro Nini (1805-1880), Giuseppe Apolloni (1822-1889), sans oublier ce « jeune maestro vénitien », Giovanni Battista Ferrari (1808-1845) qu'on annonçait à la création de son *Candiano IV* en 1842 à La Fenice, comme « un génie musical nouveau promis à l'Italie » *(Rev. et Gaz. mus., 1842,* p. 195) et dont la mort prématurée a tronqué la carrière. Enfin, mériterait une mention spéciale Giovanni Pacini (1796-1867), compositeur fécond dont, de 1813 à

1864, soixante-treize opéras furent représentés avec succès dans les plus grands centres d'Italie et dont la *Saffo,* créée à La Fenice en 1842, lui assure encore une place honorable dans le « sottobosco operistico » que représentent les années d'interrègne entre Rossini et Verdi (C. Casini).

Cependant, durant ce demi-siècle un peu terne, Venise eut tout de même ses « grands moments ». Avec Rossini d'abord, qui, après avoir donné quatre de ses opéras en 1810 et 1812 au San Moisè, remporte son premier grand succès en janvier 1813 avec son *Tancredi* présenté à La Fenice, tandis que, la même année, triomphe au San Benedetto *L'Italiana in Algeri* alors qu'au San Moisè le *Signor Bruschino* laisse le public un peu désorienté. Malgré l'échec du *Sigismondo* l'année suivante à La Fenice, Rossini devient le musicien favori de la ville où, en 1817, pas moins de huit de ses œuvres (dont au San Benedetto, le *Barbiere,* créé à Rome en 1816) sont représentées, cet engouement étant couronné en 1823 à La Fenice avec *Semiramide* qui devait rester le dernier opéra que le musicien ait composé en Italie, et qui, plus de trente ans plus tard, en 1858, remportait encore à Venise « un succès dont les annales dramatiques offrent peu d'exemples ».

Si la carrière italienne de Rossini confirme que Venise, et spécialement La Fenice, « restait encore pendant les premiers lustres du XIX^{e} siècle le grand mirage d'un auteur d'opéra à ses débuts » (Barblan), celle de Donizetti en donne une autre preuve, car c'est dans cette ville, sans autant d'éclat il est vrai, que lui aussi commença le 14 novembre 1818 sa féconde carrière au Teatro San Luca (ou *Apollo,* plus tard *Goldoni*) avec *Enrico di Borgogna,* œuvre de jeunesse, éclipsée d'ailleurs dès le lendemain sur la même scène par *L'Italiana in Algeri.* Par contre, *Belisario,* qui lui avait été commandé pour La Fenice, y fut donné le 4 novembre 1836 avec un éclatant succès qui salua aussi à l'Apollo en 1837 *Pia de' Tolomei,* mais que ne semblent avoir rencontré ni *Maria di Rudenz* créé à La Fenice en 1838, ni les reprises de *Linda* en 1843, de *Don Sebastian* en 1856 et de *Fausta* en 1859 qui, selon la critique contemporaine, ne réussirent pas « à captiver les bonnes grâces du public ».

Entre-temps, son jeune rival Vincenzo Bellini avait remporté un tel triomphe à La Fenice en 1829 avec la reprise du *Pirata* qu'on lui avait commandé, *I Capuleti e i Montecchi,* répliqué huit fois entre le 11 et le 23 mars 1830, de même que le succès de *Norma* en 1832

justifia la demande d'un nouvel opéra, *Beatrice di Tenda* qui, malheureusement, essuya un échec complet lors de sa création l'année suivante.

Quant à Verdi, ses rapports avec La Fenice constituent certainement l'épisode le plus glorieux de l'histoire de ce théâtre au XIX[e] siècle, puisque cinq de ses plus célèbres opéras y furent créés, tous écrits à la demande des directeurs soucieux de rivaliser avec La Scala de Milan et le San Carlo de Naples : *Ernani* (9 mars 1844), *Attila* (17 mars 1846), *Rigoletto* (11 mars 1851), *La Traviata* (6 mars 1853) et *Simon Boccanegra* (12 mars 1857). Malheureusement, il semble que La Fenice n'était pas alors à la hauteur des ambitions de ses directeurs, si l'on en croit le correspondant vénitien de la *Revue et Gazette musicale* qui écrit en 1846 : « En général, l'orchestre, chanteurs, chanteuses, musique, tout est médiocre ! » C'est en tout cas à une mauvaise distribution qu'il faut imputer le « fiasco » qu'essuya *La Traviata,* le public ayant même ri, comme l'écrit Verdi lui-même, lorsque le médecin n'accorde que quelques heures de survie « a quel po' po' di matrona che era la Donatelli ! ». Mais, un an plus tard, avec d'autres chanteurs au San Benedetto, la même œuvre devant le même auditoire, allait « faire fureur ».

Les trois autres opéras qui rencontrèrent tous des difficultés avec la censure autrichienne *(Rigoletto* ayant même été primitivement interdit) furent (sauf *Simon Boccanegra* reçu un peu froidement le premier jour mais acclamé dès le lendemain !), justement pour ces mêmes raisons, accueillis avec enthousiasme par le public qui y trouva des allusions cachées aux aspirations patriotiques du peuple italien et qui manifesta bruyamment son adhésion. Après les réactions non moins vives des Milanais à *Nabucco* et aux *Lombardi,* les Vénitiens sacraient ainsi définitivement Verdi « le barde du Risorgimento » (Sartori).

A côté de ces grands Italiens, Meyerbeer, même s'il devait trouver ses succès les plus notoires à Paris, faisait aussi salle comble à La Fenice où, en 1824, avait triomphé à la création son premier opéra remarqué, *Il Crociato in Egitto* dont on apprécia « l'admirable partition ». Ses grandes œuvres, *Le Prophète, Les Huguenots* ou *L'Africaine,* montées avec le plus grand luxe des décors et des costumes, constituaient toujours un événement pour le public de La Fenice et, à ce titre, on peut dire que Meyerbeer a représenté durant quelques années l'un des piliers sur lequel s'est

établie la prospérité de ce théâtre. On peut penser que la chaleur de cet accueil a éveillé chez ce Germanique la fibre vénitienne qu'il exprime dans une de ses nombreuses romances de salon, *A Venise, Barcarolle,* sur une poésie de Pietro Beltrame, publiée en 1856 à Paris.

> 1866 ! Venise entre au sein de la patrie italienne, mais c'est une Venise exsangue, dans une situation économique la plus mauvaise de sa longue histoire, malgré le pont ferroviaire inauguré en 1846 qui la relie désormais à la terre ferme, mais qui lui a aussi du même coup fait perdre son caractère spécifique de cité insulaire. Bien des nouvelles structures s'imposeraient pour qu'elle trouve un équilibre en accord avec celui du pays tout entier qui doit lui-même s'intégrer à une Europe moderne en pleine expansion. En fait, soixante-dix ans après la chute de la Serenissima, Venise doit accomplir sa dernière métamorphose, celle qui, par la voie de la vie culturelle, va lui redonner sa grandeur, si bien qu'on pourra dire de nos jours que « triompher à Venise, c'est triompher cent fois mieux qu'ailleurs » (Paul Morand).

Cette Venise en léthargie dont hérite le royaume d'Italie, celle à laquelle manquent alors l'ardeur et les moyens d'aller vers le monde, c'est celle qu'avaient déjà chantée les innombrables romantiques qui la visitent dès le début du siècle (de Byron à Ruskin), qui ne voient en elle qu'un château enchanté immergé dans la lagune, celle aussi qu'ont perpétuée dans leurs écrits les non moins nombreux visiteurs des générations suivantes qui l'associent souvent avec la mort (Barrès, *La Mort de Venise* ; T. Mann, *La Mort à Venise,* pour ne citer que ceux-là), les dépouilles de Diaghilev et de Stravinski inhumées à San Michele, complétant ce lugubre tableau.

De la foule de ces visiteurs, il nous faut surtout retenir Wagner qui y mourut le 13 février 1883, mais qui, d'un précédent séjour de sept mois en 1858, a laissé dans son Journal une page mémorable qui ferait supposer que « l'appel puissant et rauque » des gondoliers se répondant la nuit dans le silence de la lagune et dans lequel il reconnaît « l'antique mélodie plaintive sur laquelle on mit, dans le temps, les vers connus de Tasse », aurait inspiré l'atmosphère du second et le

début du troisième acte de *Tristan.* Ce thème du gondolier relève du mythe de cette Venise romantiquement lagunaire à l'édification duquel ont, à côté des écrivains, participé des compositeurs comme Chopin, Schumann et Mendelssohn, mais surtout Liszt qui précise que le thème principal de son poème symphonique, *Tasso, Lamento e Trionfo,* « est une mélodie que chantent à Venise les bateliers de la lagune ». Encore à la fin du siècle, Nietzsche, qui affirmait : « Quand je cherche un synonyme à « musique », je ne trouve jamais que le nom de Venise. Je ne fais pas de différence entre la musique et les larmes », versifiait aussi sur le même thème : « Mon âme, un luth/pincé d'une invisible main,/se chanta pour l'accompagner tout bas/un chant de gondolier,/tremblant de trouble félicité. — Quelqu'un l'écoutait-il ? » *(Der Fall Wagner,* 1888, trad. J.-C. Hémery).

Tout autre est la Venise des Vénitiens « qui se moquent des oraisons funèbres » et n'ont jamais renoncé à « recommencer Venise », en jouant de ce cadre exceptionnel pour accéder à un nouveau rôle dans le domaine de la culture mondiale. A la réussite de ce programme, la musique a contribué pour une large part et c'est dans ce climat de renaissance culturelle que s'ouvrit, dès 1877, le *Liceo Benedetto Marcello* (devenu en 1940 *Conservatorio di Musica Benedetto Marcello*) qui, en même temps que l'enseignement de la musique, se proposait de propager « le bon goût musical » par « l'exécution des meilleures œuvres anciennes et modernes ». Le concert inaugural, l'année même de l'ouverture (avec entre autres la *Première Symphonie* de Beethoven et l'*Alleluia du Messie),* qui remporta un succès mérité, représentait le premier concert proprement symphonique donné à Venise et conféra dès ses premiers pas au « Marcello » son rôle de « pivot » *(cardine)* de la vie musicale vénitienne. L'enseignement de Malipiero (directeur de 1940 à 1952) contribua au prestige de l'institution en attirant de nombreux élèves à son cours de composition fréquenté par les futurs protagonistes de la musique italienne comme Nino Sanzogno, Bruno Maderna ou Luigi Nono. En 1953, sous la direction de Renato Fasano, furent instituées les « Vacanze musicali » qui, jusqu'en 1961, élevèrent le Conservatorio au niveau international avec les leçons-concerts dispensées en août et

septembre.

Cependant, dès 1930, Venise était déjà pour les musiciens du monde un lieu privilégié avec l'instauration, dans le cadre de l'Exposition biennale inaugurée en 1895 et réservée jusqu'alors aux arts plastiques, d'un *Festival international de Musique contemporaine* organisé par Adriano Lualdi, Alfredo Casella et Mario Labroca, festival qui allait devenir annuel à partir de 1936. Dès le premier concert, parmi les hypothétiques valeurs nouvelles, figurait William Walton (1902-1983) dont *l'Ouverture,* accueillie avec une « respectueuse cordialité » *(La Tribuna),* marquait les débuts d'un jeune compositeur qui passe de nos jours pour « l'une des figures majeures qui se soit révélée en Angleterre entre Vaugham Williams et Britten » *(New Grove).* Si l'on n'eut pas toujours la main aussi heureuse dans le choix des créations (qui n'ont pas toutes été des révélations), la Biennale n'en constitue pas moins depuis plus de cinquante ans l'un des grands événements musicaux européens qui, avec des hauts et des bas certes (le budget n'étant pas toujours très solide !), représente en tout cas la seule institution régulière en Italie à promouvoir la musique actuelle dont la plupart des grands noms figurent aux programmes du Festival. Parmi ces innombrables musiciens (qu'il serait trop long d'énumérer ici), Stravinski a occupé une place spéciale qui en a fait dans les années cinquante le « héros » de la Biennale à laquelle il donna un lustre inaccoutumé en lui réservant quatre de ses œuvres majeures (dont deux marquent ses premiers contacts avec le sériel) et en venant de surcroît les diriger lui-même. Le 11 septembre 1951, la représentation à La Fenice (avec chœur et orchestre de La Scala) de son opéra *The Rake's progress,* avait attiré à Venise un énorme public de « connaisseurs » du monde entier qui réserva au compositeur un véritable triomphe. En 1956, il domina le XIX^{e} Festival vénitien avec son *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis,* chef-d'œuvre d'à peine dix-sept minutes qui éclipsa tout le reste du programme. Il est vrai qu'il s'agissait d'un ouvrage qui, spécialement commandé par les organisateurs, était dédié au patron de la ville et dans les cinq parties duquel certains ont voulu voir le symbole sonore des cinq coupoles de la basilique de Saint-Marc où il fut exécuté le 13 septembre. Cependant, l'accueil de la critique fut assez mitigé et dans le *Times* on alla jusqu'à parler de « Murder in the cathedral » ! Deux ans plus tard, l'événement du

XXI[e] Festival fut, sans conteste, la toute dernière composition de Stravinski, *Threni : id est Lamentationes Jeremiae prophetae,* commandée cette fois-ci par la Nord-deutscher Rundfunk de Hambourg dont le chœur et l'orchestre participèrent à l'exécution donnée le 23 septembre 1958 dans la salle archicomble de la *Scuola Grande di San Rocco* où la violence dramatique des Tintoret constituait un cadre peu adapté, semble-t-il, à l'ascétisme dépouillé de cette « musique sans soleil » (Siohan). Quoi qu'il en soit, le succès fut très grand auprès du public. Enfin, en 1960, c'est-à-dire à près de quatre-vingts ans, Stravinski tint encore sa place à la Biennale avec les sept minutes de son *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum* où est réalisée avec bonheur la fusion des styles de deux grands musiciens, le compositeur russe ayant habillé trois madrigaux du compositeur napolitain qu'il admirait depuis longtemps, d'une instrumentation subtilement variée dont la première exécution fut confiée à l'orchestre de La Fenice. Que Michel Butor ait en 1963 dédié sa *Description de San Marco* « A Igor Stravinsky pour son quatre-vingtième anniversaire » suffirait à illustrer les liens du compositeur avec Venise.

Même la mort n'a pas chassé ce grand homme de la cité qui lui était particulièrement chère et qui, en cette année anniversaire du centenaire de sa naissance (1982), a consacré la Biennale à un « Hommage à Stravinski » dont l'événement majeur a été l'exécution à San Michele in Isola du *Principe Igor, Stravinsky* pour basse et six instruments sur un texte emprunté au *Prince Igor* de Borodine, commandé à Mauricio Kagel par la ville de Venise, « partition d'une diabolique intelligence et d'une extrême musicalité » (Cl. Samuel). De son côté, La Fenice, forte de ses presque deux cents ans d'âge et qui n'aime pas se laisser distancer par la jeune Biennale, a tenu à honorer ce mort célèbre, mais plus modestement avec quatre œuvres du compositeur lui-même, exécutées par le pianiste Antonio Bacchelli.

D'ailleurs, le vieux théâtre vénitien, qui soutient encore auprès de certains sa réputation de « plus beau théâtre du monde », après avoir franchi bien des difficultés financières à la fin du XIX[e] siècle et, devenu propriété de la Commune en 1936, avoir alors rajeuni ses murs, reste plus que jamais le « théâtre de la ville » dont il est peut-être le monument le plus célèbre. C'est sur cette scène que

Toscanini choisit de diriger le concert d'adieu à son pays en 1953, que « s'est levée pour la première fois en Italie la voix de la Tétralogie wagnérienne » (G. Piamonte), là aussi que l'on vient de créer le *Teatrodanza La Fenice* spécialement pour Carolyn Carlson. Enfin, à l'occasion du dernier Carnaval (1982) dont la tradition a repris depuis trois ans, avec succès semble-t-il, à l'instigation de la Biennale, La Fenice a organisé pour la première fois une brillante saison hivernale autour de « Mozart et les Turqueries ».

Là ne s'arrête pas l'apport de la Venise moderne à la culture mondiale dont elle accueille et défend les domaines de pointe, ayant par exemple organisé en septembre-octobre 1982, dans le cadre de la Biennale, et pour la première fois en Europe, une « Conferenza internazionale di computer music », illustrée de concerts sur le thème « Musica e tecnologia ». Des innovations hardies, participe aussi la fondation en 1979 de l'*Ecole interculturelle de musique* affiliée à l'Institut international de Musique comparée, dans le but de dispenser un enseignement à la fois théorique et pratique des grandes traditions musicales du monde.

Mais l'institution récente la plus glorieuse de Venise surgit au cœur de la lagune sur l'île de San Giorgio Maggiore où le comte Vittorio Cini a créé en 1951 à la mémoire de son fils, après de judicieuses restaurations de cet ensemble monumental trop longtemps réduit à l'état de dépôt militaire, la *Fondazione Giorgio Cini* qui a pour but l'étude de la civilisation vénitienne sous tous ses aspects. Dans ce contexte général, la musique s'est largement insérée dans le cadre de l'*Istituto di lettere, musica e teatro,* la recherche s'étant particulièrement centrée sur Vivaldi depuis 1978 où, à l'occasion du troisième centenaire de la naissance du compositeur, la Fondazione s'est adjoint l'*Istituto Italiano Antonio Vivaldi* fondé en 1947 par Angelo Ephrikian et Antonio Fanna. Des congrès et festivals internationaux, un *Bollettino* annuel, les *Quaderni Vivaldiani* et une édition critique des œuvres complètes (en cours de publication chez Ricordi) constituent jusqu'à présent les points les plus importants de ces études vivaldiennes.

Sans parler d'une « école » proprement vénitienne à notre époque de musique sans frontières, il faut tout de même isoler quelques compositeurs originaires de Venise qui, par leurs œuvres ou dans leur carrière, ont, avec plus ou moins de continuité, contribué à la vie artistique de leur cité natale.

Si Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) n'a obtenu quelque succès qu'à Munich où il passa une grande partie de sa vie, il n'abandonna cependant pas Venise où, de 1903 à 1909, il dirigea le *Liceo musicale* et où il trouva dans les comédies de son compatriote Goldoni l'heureuse inspiration de six de ses *opere buffe,* parmi lesquels *I quattro rusteghi* (créé à Munich le 19 mars 1906) constitue une évocation assez réussie du style traditionnel du XVIII^{e} siècle vénitien.

Venise peut en tout cas s'enorgueillir d'avoir donné naissance à deux des plus grands noms de l'avant-garde italienne, Bruno Maderna (1920-1973) et Luigi Nono (1924). Tous les deux se sont, en partie tout au moins, formés chez Malipiero pour s'initier ensuite à la musique contemporaine en Allemagne, tout spécialement à Darmstadt où se fixa d'ailleurs Maderna et où ses cours d'été furent très suivis, Nono ayant lui aussi, grâce à l'appui de Scherchen et de son maître Maderna, gagné sa réputation internationale en Allemagne de l'Ouest. Leurs œuvres participent donc au premier chef de ce courant de la musique contemporaine internationale qui s'inscrit dans la voie de l'écriture sérielle, enrichie peu à peu des apports nouveaux de l'électroacoustique et des impondérables de leur génie personnel. Nous sommes donc loin de cette « Ecole de Venise pleine de reflets lagunaires » à laquelle, encore aujourd'hui, certains commentateurs définitivement imprégnés du mythe romantique les associent ! Ce qui ne veut pas dire que leur carrière internationale les a complètement dissociés de Venise.

Maderna, même si la Biennale n'a créé qu'une de ses œuvres (son opéra *Hyperion* en 1964), même s'il est avant tout un « musicista europeo » (Mila), trahit quelquefois ses origines, ne serait-ce que dans son *Venetian Journal* (pour ténor, petit orchestre et bande magnétique) composé en 1972 sur un texte de Jonathan

Levy d'après le *Journal* écrit par James Boswell lors de son premier contact avec l'Italie à l'occasion de son « Grand Tour » au XVIII[e] siècle. Les réminiscences polyglottes du jeune voyageur ont inspiré au musicien une technique des citations qui lui permet, à côté entre autres d'une « Romance à la française » *(Chère madame, je n'ai pas de mots pour vous dire)* et d'un pastiche d'air d'opéra *(O infelice mia sorte),* d'évoquer dès la deuxième page de la partition l'atmosphère vénitienne avec la « Barcarola » pour harpe et ténor sur le thème de la fameuse « canzone da battello », *La Biondina in gondoletta* du poète Antonio Lamberti (1757-1832) qui a fait l'objet au XIX[e] siècle de multiples transcriptions, Simon Mayr (1763-1845) étant, semble-t-il, l'auteur de la mélodie devenue populaire.

D'autre part, comment ne pas évoquer Vivaldi — et la liberté qu'on devrait apporter à l'interprétation de ses œuvres — lorsque, pour un épisode de son *Quadrivium* (1969), Maderna laisse au chef d'orchestre la possibilité de varier à son gré « l'articulation des événements musicaux » suivant les conditions acoustiques, la qualité des instrumentistes et aussi suivant sa propre sensibilité ou sa fantaisie, en tenant compte du genre de son public, car « l'Autore intende divertire o interessare, non « épater les bourgeois » ». Divertir ou intéresser, formule clef pour comprendre le XVIII[e] siècle vénitien.

Si Nono fait lui aussi figure d'Européen, il ne s'en est pas moins fixé à la Giudecca et s'il a affiché pendant longtemps un mépris non dissimulé pour la Biennale, « institution bourgeoise et réactionnaire », trois de ses œuvres les plus importantes y ont cependant été créées : en 1961 *Intolleranza 1960* (à La Fenice sous la direction de Maderna), en 1964 *La Fabbrica illuminata* et en 1966 *A floresta è jovem e cheja de vida,* auxquelles vient de s'ajouter en 1982 sa dernière composition du moment, *Diario Polacco 2.* Lorsqu'on sait que Nono est avant tout un compositeur « engagé » qui cherche à transmettre un message politique et social par les moyens de la musique qui doit « mettre à nu la violence de l'histoire », on pourrait s'étonner qu'il ait donné à une composition entendue comme une protestation à la fois contre l'assassinat d'un Noir, Malcolm X et contre « l'agression impérialiste » au Viêt-nam, un titre aussi abstrait que *Contrappunto dialettico alla mente* (pour bande magnétique, 1967), s'il ne précisait lui-même qu'il a conçu cette œuvre « en quelque sorte comme un hommage à Banchieri »,

en liaison avec *Il Festino della sera del giovedi grasso avanti cena* (Venise, 1608), madrigal « dramatique » du musicien bolonais dont l'épisode comique « Contrappunto bestiale alla mente » est resté l'un des plus célèbres. L'actualisation de l'œuvre de Nono — et c'est ce qui nous intéresse ici — est directement liée à la vie vénitienne, les voix enregistrées sur les marchés du Rialto devenant par la transformation électronique une sorte de commentaire choral aux textes de Nanni Balestrini, tandis que le murmure des eaux et les cloches de San Marco constituent le fond sonore commun aux quatre épisodes.

Deux autres musiciens dont la carrière de chef d'orchestre l'emporte sur celle de compositeur jouent (ou ont joué) un rôle important dans la diffusion de la musique à Venise : pour le passé, Angelo Ephrikian (1913-1982) qui, outre l'*Istituto Italiano Antonio Vivaldi,* a fondé en 1948 l'orchestre de la *Scuola Veneziana* pour l'exécution de ses propres éditions de musique du XVIII^{e} siècle ; pour le présent, Giuseppe Sinopoli (1946) qui, passé lui aussi du Conservatoire de Venise aux cours de Darmstadt, a constitué en 1975 dans sa ville natale, en hommage à son maître récemment disparu, l'Ensemble « Bruno Maderna » spécialisé dans la musique contemporaine et à la tête duquel il a commencé avec succès sa carrière de chef.

Lorsque Luigi Nono déclarait en 1961 : « A dix-sept ans j'ai eu la chance de rencontrer Malipiero qui m'a ouvert tous les chemins de la musique », il rendait un hommage bien mérité à ce « vrai maître », le seul alors à Venise qui ait su former une école autour de son enseignement, miroir à double face qui reflétait à la fois l'admiration que le professeur portait aux grands artistes du passé (illustrés par son édition des *Œuvres complètes* de Monteverdi) et les tendances du musicien antitraditionaliste encourageant toutes les audaces. C'est par cette « contribution à la civilisation musicale d'aujourd'hui » (Labroca) que Gian Francesco Malipiero mérite au premier chef de clore ce panorama du XX^{e} siècle vénitien.

De son œuvre qui ne comprend pas moins de cent cinquante compositions — véritable « bibliothèque sonore » où tous les genres sont représentés —, il ne devrait être parlé ici que de celles

qui révèlent les liens indissolubles que cet authentique « musicista veneziano » a gardés avec sa ville natale. Il est bon, cependant, de rendre d'abord justice à ce compositeur maintenant trop négligé parce que considéré comme vieux jeu, mais qui fut révolutionnaire en son temps, c'est-à-dire à l'époque où, malgré l'action de trop rares institutions qui « dans leurs concerts avaient ouvert quelque fenêtre sur le monde », l'Italie voulait rester la patrie de l'opéra et même d'un certain genre d'opéra et où « jouer Debussy représentait déjà un beau coup d'audace, Stravinsky un défi au bon sens » (Labroca). C'est dans ce contexte de « champ de bataille » qu'il convient de situer un opéra comme *Pantea (1919),* « dramma sinfonico per una sola danzatrice, una voce di baritono, coro e orchestra », qui constitue la première opposition absolue de Malipiero à l'opéra traditionnel du XIX^{e} siècle dont il s'était déjà quelque peu libéré l'année précédente dans l'une de ses œuvres les plus célèbres, les *Sette Canzoni,* suite de sept opéras-miniatures qui trouvent leur unité dans la succession de ces *canzoni* sur d'anciens textes italiens de sujets différents mais de même style musical, le récitatif, considéré par le compositeur comme une « absurdité », en étant complètement banni, ce qui dans un pays où, comme le dit Malipiero lui-même, la vie musicale était « suffocata dalla tirannide melodrammatica », représentait une véritable révolution. Dix ans plus tard, en 1929, il récidivait avec un autre opéra, ce *Torneo notturno,* considéré comme le sommet de sa création, suite de « sette notturni per soprano, 2 tenore e 3 baritoni » où, comme dans l'œuvre précédente, la musique symphonique alterne avec des *canzoni* sans récitatif, et qui représente suivant le propre jugement de l'auteur « la quintessence de ce que j'ai toujours espéré réaliser... avec « mon » théâtre ». Enfin, dernier témoignage de son tempérament de moderniste, cet *Omaggio a Belmonte* (1972) où, à près de quatre-vingt-dix ans, Malipiero conserve assez de fantaisie pour renouveler son langage et saluer en Schoenberg ce « rameau nouveau » qui « sur le vieux tronc a miraculeusement éclos ».

Mais, à côté du compositeur de son temps, il y a le Vénitien de toujours, celui sur lequel sa ville natale a exercé une fascination qui « n'a cessé de se manifester même à travers la musique ». Ce musicien étant de surcroît un « artista della parola » (Folena) a laissé dans certains de ses manuscrits autographes bien des

commentaires où musique et lagune s'unissent harmonieusement.

C'est avec la Venise du XVIII[e] siècle qu'il consacre pour la première fois ouvertement cette union, dans ses *Tre Commedie goldoniane* (1920-1922) qui représentent, dit-il, « le voyage parmi les *calli, rii, campi, palazzi e nelle lagune* d'un musicien vénitien qui s'est laissé conduire par la main par Carlo Goldoni » et qui a voulu « traduire en musique *(in suoni)* la vie de la rue vénitienne dans la *Bottega da caffè,* celle de l'intimité domestique dans le *Sior Todaro Brontolon* et celle des lagunes dans les *Baruffe chiozzotte* ». On ne pourrait rêver mariage plus heureux que celui de ces deux artistes entre lesquels l'amour de Venise tisse des affinités mystérieuses.

C'est aussi un Vénitien du XVIII[e] siècle, le poète Antonio Lamberti dont les *Stagioni* constituent l'un des chefs-d'œuvre de la poésie dialectale, qui lui inspire sa *Prima Sinfonia* (1933), *in quattro tempi come le quattro stagioni,* sans qu'on puisse parler de musique descriptive, les sous-titres ne représentant jamais pour lui un programme, mais révélant seulement « un état d'âme ». De la même manière, Tintoret « colore » le *Dies irae* de la *Missa pro mortuis* (1938), comme le reconnaît le compositeur qui n'a jamais réussi, dit-il, à se libérer de la vision de ce « Jugement dernier » qu'il avait si souvent admiré à la Madonna dell'Orto.

Plus ambitieux est le programme qu'il se fixe dans son triptyque, *Il Mistero di Venezia* (1925-1928) où, pensant à ce que fut Venise, il aurait aimé dans les *Aquile di Aquileia (dramma musicale* du premier volet) « exalter les glorieuses origines de cette ville » dont il donne dans la *commedia* du deuxième volet, *Il Finto Arlecchino,* une image de la cité heureuse du XVIII[e] siècle, tandis que dans les *Corvi di San Marco* (troisième volet), « elle se voit avilie par la spoliation lente et continue de ses splendeurs et de ses trésors ». En fait, ajoute le compositeur, cette dernière partie est sans paroles, car « malheur à qui dit (ou chante) certaines vérités ! ».

C'est la Venise malheureuse, sous l'occupation militaire, qu'évoque la *Sinfonia delle campane* (1945), alors que, pour Malipiero, seules les cloches *(le campane)* rappelaient encore la paix. « Avez-vous jamais entendu de la lagune, écrit-il à Alois Mooser, Venise toute vibrante de ses cloches ? Elle devient un grand instrument de musique. » Ce sont elles qui, loin de toute imitation concrète, sont cependant toujours présentes et principalement dans le *Lento* final où leurs vibrations « tissent un

fond sonore persistant » (A. Mooser).

Et ainsi, tout au long de sa création, Malipiero, avec « une étrange obstination » et malgré bien d'autres plus larges sujets d'inspiration, n'a cessé d'évoquer sporadiquement sa ville natale, et on se contentera de citer par exemple *Stradivario* (1948), ballet sur le sujet pour le moins étrange des instruments anciens qui, soi-disant, se déplaceraient la nuit dans les vitrines du *Conservatorio,* pour terminer sur ce qui semble bien être sa dernière œuvre, ce *Sanzanipolo* pour orchestre (1971) dont il emprunte le titre au nom familier que les Vénitiens donnent à l'église *SS. Giovanni e Paolo,* jouant ainsi sur le prénom du premier chef qui la dirigea, Giampaolo Sanzogno.

Venise trouve donc toujours ses chantres, ceux « dont l'énergie et la foi nous enseignent qu'une grande civilisation ne peut pas mourir » (F. Thiriet), si bien que, parvenus au terme de ce « grand tour » de sept siècles, on s'émerveille de l'efficacité de ce mythe de l'*urbs perennis* qui n'a cessé d'alimenter, chez les Vénitiens, la création artistique dans tous les domaines, celle qui nous permet de croire avec eux que, comme le dit Jean Marabini, « l'île imaginaire rayonne sur les siècles à venir ».

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Encyclopédies : La Musica, 6 vol., Torino, 1966-1971 ; The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vol., London, 1980.

Histoires générales de la Musique : F. Testi, Storia della musica italiana, 4 vol., Milano, 1969-1972 ; Storia della musica, a cura della Società italiana di Musicologia, 10 vol., Torino, 1979-1982.

Ouvrages collectifs présentant l'avantage d'insérer la musique dans le contexte de la civilisation : Storia della civiltà veneziana, 11 vol., Firenze, 1955-1962 (Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini) ; Storia della cultura veneta, 3 vol. parus (jusqu'au Concile de Trente), Vicenza, 1976-1981 ; Civiltà di Venezia, 3 vol., Venezia, 1979 (3e éd.).

Ouvrages de base, dont les plus importants sont cités dans le texte parmi lesquels au premier chef : Martin da Canal, Les Estoires de Venise, Firenze, 1973 ; F. Sansovino, Venezia città nobilissima et singolare, Venezia, 1581 ; F. Caffi, Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco, 2 vol., Bologna, 1854-1855.

Concernant des sujets plus particuliers, consulter les ouvrages et articles de D. Arnold, G. Barblan, L. Bianconi, G. Cattin, A. Gallo, R. Giazotto, J.H. Moore. W. Newman, W. Osthoff, P. Petrobelli, N. Pirrotta, C. Sartori, E. Selfridge-Field, D. Stevens, M. Talbot, T. Walker.

Pour l'immense bibliographie vivaldienne, voir P. Ryom, *in* Acta Musicologica, LIII (1981), p. 120-144.

Pour comprendre Venise, en dehors de la musique : C. Diehl, Une république patricienne, Venise, Paris, 1915 (1967) ; Venise au temps des galères, Paris, 1968 ; F. Thiriet, Histoire de Venise, Paris, 1976 (« Que sais-je ? ») ; J. Marabini, Venise, Paris, 1978 ; E. Muir, Civic ritual in Renaissance Venice, Princeton, 1981.

Enfin, les 4 merveilleux albums de Fulvio Roiter.

INDEX DES NOMS DE MUSICIENS CITÉS

Alberti (Domenico)
Alberto da Venetia
Albinoni (Tommaso)
Albornoz (Egidio d')
Ana (Francesco d')
Antonio da tempo
Antonio Dilmani da Venezia
Apolloni (Giuseppe)
Arcadelt (Jacques)
Artusi (Giovanni Maria)

Bacchelli (Antonio)
Bach (Johann Sebastian)
Badoaro (Giacomo)
Banchieri (Adriano)
Bartolino da Padova
Bassano (Giovanni)
Bella (Gabriel)
Bellamano (Franceschina)
Bell'Haver (Vincenzo)
Bellini (Gentile)
Bellini (Vincenzo)
Bembo (Pietro)
Benati (Carlo Antonio)
Bernardo da Venezia
Bertoni (Ferdinando)
Biffi (Antonio)
Blessi (Manoli), *voir* Molino (Antonio).
Boito (Camillo)
Bononcini (Giovanni)
Bordoni (Faustina)
Bossinensis (Francesco)
Boswell (James)
Brollo (Bartolomeo)
Brambilla (Teresa)
Britten (Benjamin)
Browning (Robert)
Busenello (Francesco)
Buzzolla (Antonio)

Caldara (Antonio)

Callido (Gaetano)
Carlson (Carolyn)
Casella (Alfredo)
Cassetti (Giacomo)
Castello (Dario)
Cavalli (Francesco)
Cavazzoni (Girolamo)
Cesti (Antonio)
Chopin (Frédéric)
Cicognini (Jacinto Andrea)
Ciconia (Johannes)
Cini (Fondazione Giorgio)
Compère (Loyset)
Contarini (Giovanni)
Corelli (Arcangelo)
Cornaro (Caterina)
Corradi (Giulio Cesare)
Coryat (Thomas)
Count Basie
Cristoforo da Feltre
Croce (Giovanni)

Dall'Aquila (Marco)
Dalza (Ambrogio)
Debussy (Claude)
Diaghilev (Sergei Pavlovitch)
Diruta (Girolamo)
Dominici (Giovanni)
Donati (Ignazio)
Donato (Baldassare)
Doni (Gianfrancesco)
Donizetti (Gaetano)
Dryden (John)

Ephrikian (Angelo)

Fanna (Antonio)
Farinelli (Carlo Broschi, *dit)*
Fasano (Renato)
Faustini (Giovanni)
Fedeli (Carlo)
Ferrari (Giovanni Battista)
Festa (Costanzo)
Foscari (Jacopo)
Fossis (Pietro de)
Frangipane (Cornelio)
Francesco da Pesaro
Freschi (Gian Domenico)
Furlanetto (Bonaventura)

Gabrieli (Andrea)

Gabrieli (Giovanni)
Gabrieli (les)
Gabussi (Vincenzo)
Galuppi (Baldassare)
Ganassi dal Fontego (Sylvestro di)
Gardano (Antonio)
Gasparini (Francesco)
Gesualdo (Carlo)
Giorgio da Venezia
Giorgione (Giorgio da Castelfranco, *dit)*
Giovanni da Cascia
Giustinian (Leonardo)
Giustiniani (Girolamo Ascanio)
Gluck (Christoph Willibald)
Goethe (Wolfgang von)
Gofriller (Matteo)
Goldoni (Carlo)
Gonzaga (Gianfrancesco)
Graciosus de Padua
Grandi (Alessandro)
Grimani (Benedetto)
Guami (Giuseppe)
Guardi (Giacomo)
Guznasco (Lorenzo)

Haendel (Georg Friedrich)
Hasse (Johann Adolf)
Haydn (Joseph)

Ingegneri (Marc'Antonio)
Ingegnero (Tomaso)
Ivanovitch (Cristoforo)

Jacobus Corbus de Padua
Jacopo da Bologna
Johannes de Lymburgia
Jommelli (Niccolò)
Josquin des Prés
Julio de Modena (Giulio Segni)

Kagel (Mauricio)

Labroca (Mario)
Lamberti (Antonio)
Landini (Francesco)
Lantins (Arnold de)
Lassus (Roland de)
Latilla (Gaetano)
Legrenzi (Giovanni)
Levy (Jonathan)
Liszt (Franz)

Lotti (Antonio)
Lualdi (Adriano)
Lulinus (Joannes)
Lupato (Pietro)

Maderna (Bruno)
Maggini (Francesco)
Manelli (Francesco)
Malipiero (Gianfrancesco)
Marcello (Alessandro)
Marcello (Benedetto)
Marcello (Pietro)
Marchetto da Padova
Marini (Biagio)
Martinengo (Giulio Cesare)
Mattheson (Johann)
Mayr (Simon)
Memmo (Dyonisio)
Mendelssohn (Felix)
Merulo (Claudio)
Metastasio (Pietro Trapani, *dit)*
Meyerbeer (Giacomo)
Minato (Nicolò)
Moderne (Jacques)
Molinari (Antonio *et* Giuseppe)
Molino (Antonio da, *dit* Burchiella)
Monferrato (Natale)
Monte (Philippe de)
Montagnana (Domenico)
Monteverdi (Claudio)

Neri (Massimiliano)
Nini (Alessandro)
Nono (Luigi)

Pacini (Giovanni)
Padovano (Annibale)
Palestrina (Giovanni Pierluigi da)
Pallavicino (Carlo)
Parabosco (Girolamo)
Parleone (Pietro)
Pergolesi (Giovanni Battista)
Perotti (Gianagostino)
Pescetti (Giovanni Battista)
Petrucci (Ottaviano)
Picchi (Giovanni)
Piero (Maestro)
Pollarolo (Carlo Francesco)
Porpora (Nicola)
Priuli (Giovanni)
Prosdoscimo de Beldemandis

Purcell (Henry)

Quadris (Johannes de)
Quantz (Johann Joachim)

Romano (Antonio)
Rore (Cipriano de)
Rossini (Gioacchino)
Rousseau (Jean-Jacques)
Rovetta (Giovanni)

Sacchini (Antonio)
Sala (Giuseppe, impr. actif à Venise de 1676 à 1715)
Salieri (Antonio)
Salimbene de Adam
Sanzogno (Giampaolo, dit Nino)
Sartorio (Antonio)
Savi (Paolo di)
Scarlatti (Alessandro)
Scarlatti (Domenico)
Schœnberg (Arnold)
Schumann (Robert)
Scotto (impr. actifs à Venise de 1480 à 1607)
Simonetta (Cicco)
Sinopoli (Giuseppe)
Spinacino (Francesco)
Spontini (Gaspare)
Stefano, cantor
Stravinski (Igor)
Strozzi (Giulio)

Tasse (Torquato Tasso, *dit* le)
Telemann (Georg Philipp)
Tesi (Vittoria)

ISBN 2 13 038376 9
Dépôt légal — 1re édition : 1984, décembre
© Presses Universitaires de France, 1984
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris